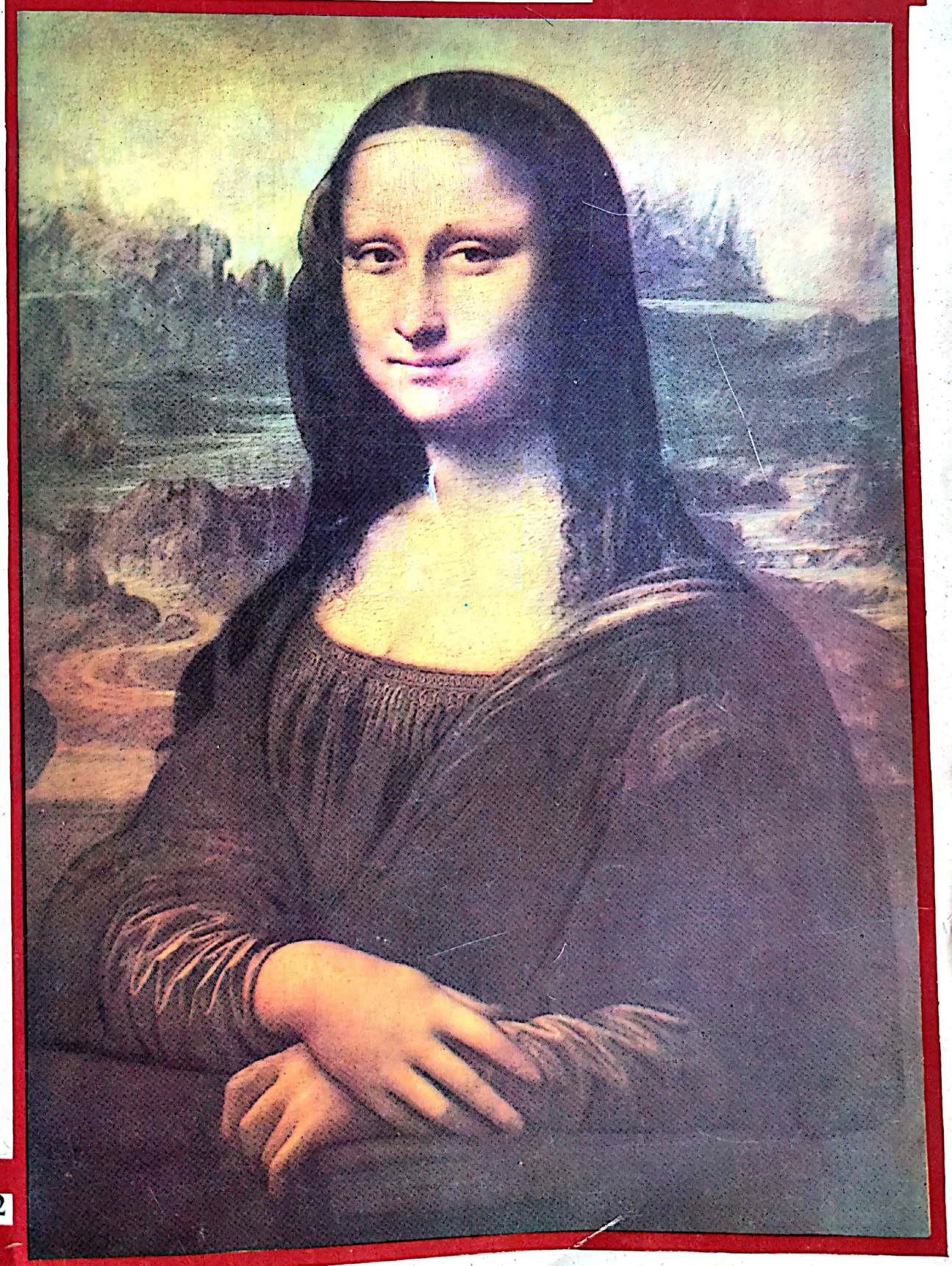
ADRIANA
BOTEZ CRAINIC

ISTORIA ARTELOR PLASTICE



Vol.2

Scanned with OKEN Scanner

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE

ADRIANA BOTEZ CRAINIC

ISTORIA ARTELOR PLASTICE

Volumul 2

Renașterea. Barocul

EDITURA DIDACTICĂ ŞI PEDAGOGICĂ, R.A.
BUCUREŞTI – 1998

Scanned with OKEN Scanner

Actualul manual îl reproduce pe cel din anul 1997

Referenţi ştiinţifici: prof. univ. dr. **George Lăzărescu**,
lector univ. dr. **Maria Dumitrescu**,
prof. **Elena Surdu-Stănescu**

Redactor: **Vadim Galche**
Corector: **Gabriela Mangu**
Machetare: **Anca Peţa**
Tehnoredactare computerizată: **Daniela Ion**

Coli de tipar: 44
Planşe: 24 pagini
Format 8/61 · 86; Nr. plan: 44247
Bun de tipar: 08.04.1998

Imprimeria „Oltenia" – Craiova
B-dul Mareşal Ion Antonescu, nr. 102
Comanda 243.

ISBN 973-30-3792-3

© Toate drepturile asupra acestei ediţii sunt rezervate Editurii Didactice şi Pedagogice, R.A., Bucureşti

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

PRERENAŞTEREA ÎN ARTA ITALIEI. DUECENTO ŞI TRECENTO ... 7

PISA, LUCCA, PISTOIA ... 9
Arhitectura ... 9
Sculptura ... 10
Pictura ... 13

SIENA ... 13
Arhitectura ... 13
Pictura în Duecento ... 14
Pictura în Trecento ... 14

FLORENŢA ... 19
Arhitectura civilă în Duecento ... 19
Arhitectura civilă în Trecento ... 20
Arhitectura religioasă în Duecento şi Trecento ... 21
Pictura în Duecento ... 24
Pictura în Trecento ... 24

RENAŞTEREA ÎN ARTA ITALIEI. QUATTROCENTO ... 31

FLORENŢA ... 31
Arhitectura ... 32
Urbanismul ... 39
Sculptura ... 41
Pictura ... 59

UMBRIA ... 76
Pictura ... 76

PADOVA ... 82
Pictura ... 82

SIENA ... 85
Pictura ... 85

VENEŢIA ... 86
Pictura ... 86

RENAŞTEREA ÎN ARTA ITALIEI . CINQUECENTO ... 93

LEONARDO DA VINCI ... 94

MICHELANGELO BUONARROTI ... 102

Scanned with OKEN Scanner

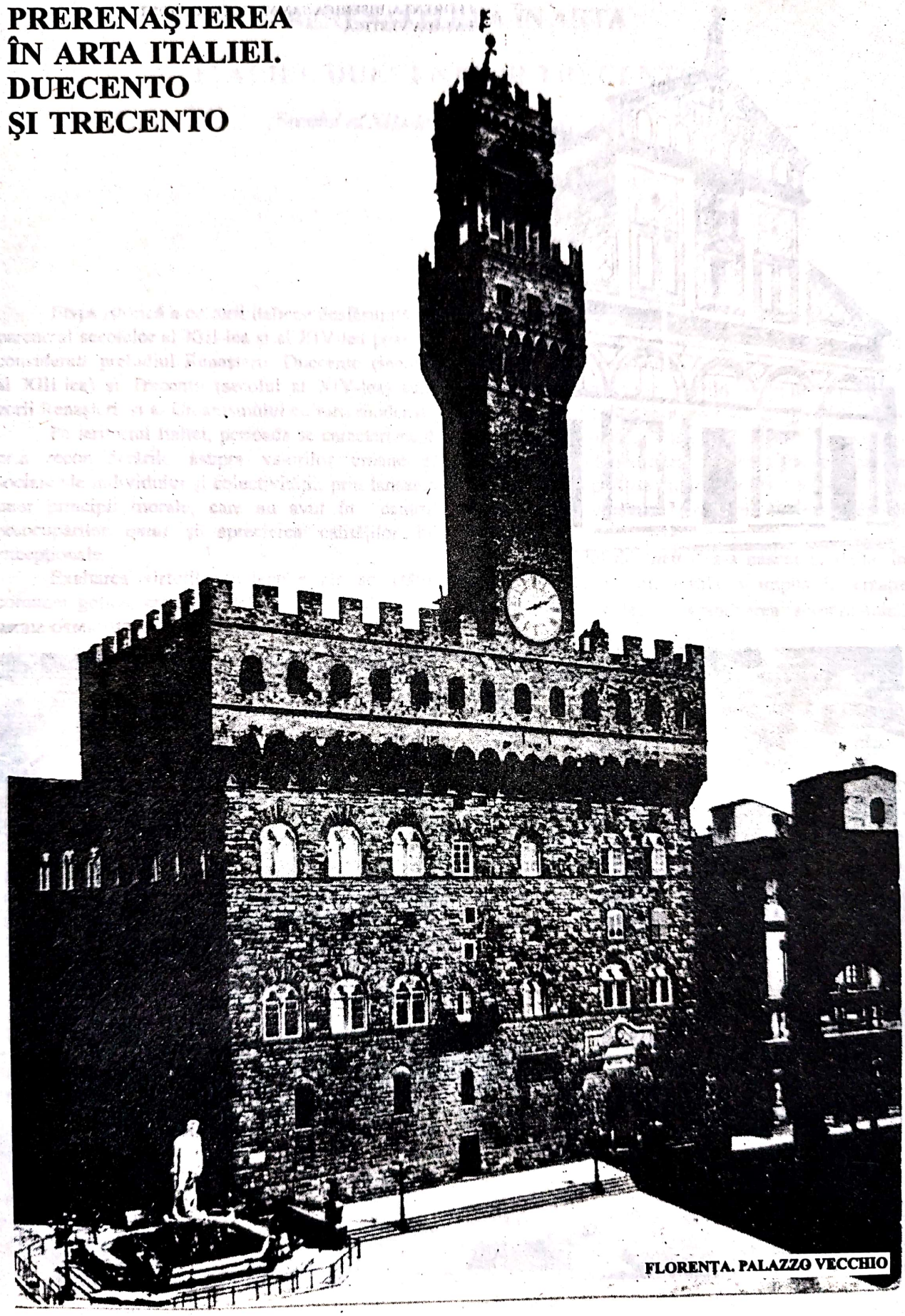
RAFFAELLO SANZIO 119
PICTURA VENEŢIANĂ 128
ARHITECTURA 139

RENAŞTEREA ÎN AFARA ITALIEI 148
ŢĂRILE DE JOS 148
Pictura în secolul al XV-lea 154
Pictura în secolul al XVI-lea 166
GERMANIA 171
Arhitectura 171
Sculptura 173
Pictura 175
FRANŢA 195
Arhitectura 198
Sculptura 205
Pictura 214
MANIERISMUL 224
STILUL BAROC 242
ITALIA 242
Arhitectura 245
Sculptura 254
Pictura 259
SPANIA 272
Arhitectura 273
Sculptura 277
Pictura 279
BELGIA 302
OLANDA 315

BIBLIOGRAFIE 347
LISTA ILUSTRAŢIILOR COLOR 349

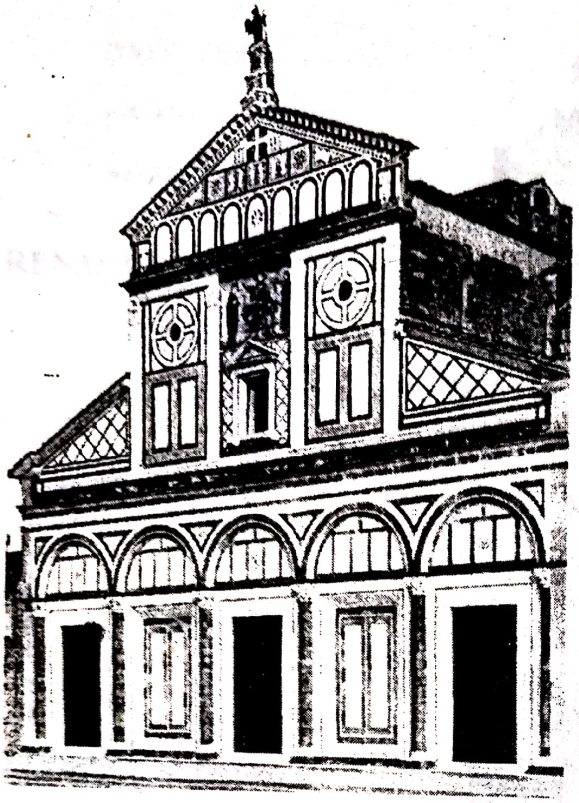
Scanned with OKEN Scanner

PRERENAŞTEREA ÎN ARTA ITALIEI. DUECENTO ŞI TRECENTO



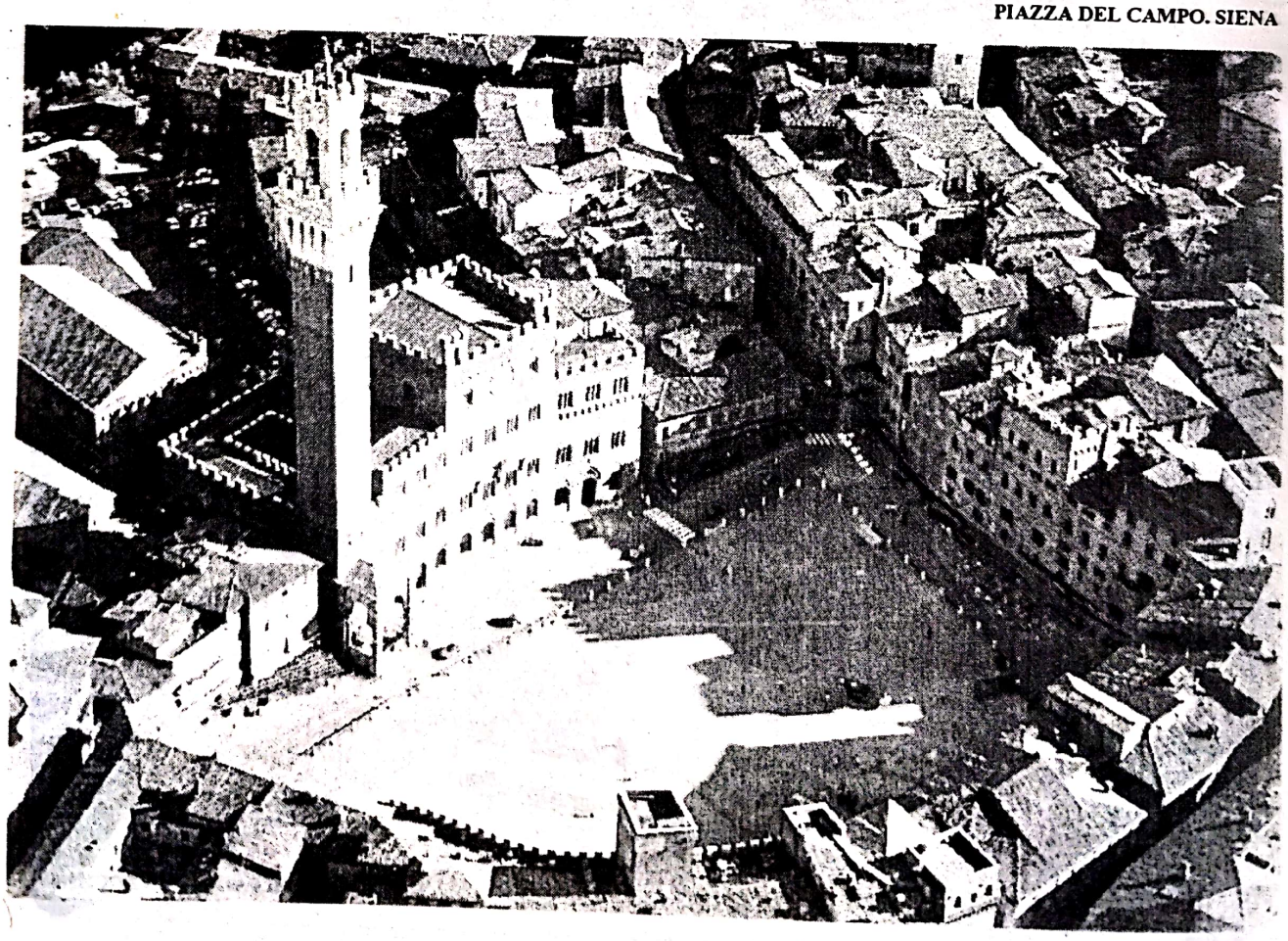
FLORENŢA. PALAZZO VECCHIO

Scanned with OKEN Scanner



FLORENȚA. BISERICA SAN MINIATO AL MONTE
FAȚADA VESTICĂ

PIAZZA DEL CAMPO. SIENA



Scanned with OKEN Scanner

PRERENAŞTEREA ÎN ARTA ITALIEI. DUECENTO ŞI TRECENTO

(Secolul al XIII-lea şi secolul al XIV-lea)

Etapa istorică a culturii italiene desfăşurată pe parcursul secolelor al XIII-lea şi al XIV-lea poate fi considerată preludiul Renaşterii. Duecento (secolul al XIII-lea) şi Trecento (secolul al XIV-lea) sunt zorii Renaşterii şi ai Umanismului culturii moderne.

Pe teritoriul Italiei, perioada se caracterizează prin reconsiderările asupra valorilor umane şi sociale ale individului şi colectivităţii, prin lansarea unor principii morale, care au avut în centrul preocupărilor *omul* şi aprecierea calităţilor lui excepţionale.

Exaltarea virtuţilor colective ale societăţii, comunei gotice, crearea catedralei – capodoperă a geniului artistic colectiv al breslelelor – au fost în Italia forme ale coexistenţei cu un alt fenomen particular, înfiripat şi devenit dominant în timp: selectarea şi omagierea talentului individului, respectarea personalităţii lui de către societate. Acest aspect a făcut din Italia o excepţie în climatul general al societăţii şi culturii goticului european.

Conservarea şi continuitatea tradiţiilor puternice ale antichităţii etrusce şi greco-romane pe teritoriul Italiei au păstrat, de-a lungul secolelor, busola echilibrului clasic, legile interioare ale ordinii şi măsurii. Pe tărâmul vechilor culturi etrusce, greceşti şi al civilizaţiei Romei atotputernice, esenţa spirituală a stilurilor europene nu a prins rădăcini, iar influenţele morfologice ale stilurilor bizantin, romanic şi gotic au fost asimilate foarte selectiv. Admiraţia pentru idealurile estetice şi filosofice, pentru capodoperă şi frumos, ale antichităţii au determinat articularea interferărilor de culturi şi civilizaţii în rigorile armoniei. Mai mult, istoria sufletului omenesc a trăit mereu, pe pământul Italiei, sentimentul sărbătorii spiritului uman şi al sărbătoririi talentului şi geniului individului. Acesta este un aspect particular al culturii Prerenaşterii şi Renaşterii italiene, distinct ca esenţă, faţă de cultura medievală a vremii.

Bucuria societăţii de a crea frumosul "în colectiv", caracteristică spiritului european, a fost în Italia doar coloratura fundalului pe care s-au proiectat personalităţile artiştilor excepţionali. Metafora "solist-orchestră", şi nu doar "orchestră", simbolizează climatul şi mesajul spiritualităţii şi geniului Italiei. Mentalitatea italiană a fost cea care a conturat conceptul de "individualitate artistică", de "personalitate creatoare" transmis societăţii epocii moderne.

Conceptul de "*artist*" s-a născut în Italia. În vreme ce Europa medievală a impus în creaţie geniul artistic colectiv, grandoarea anonimatului, Italia a revelat geniul individual.

Deşi ecranul istoric al secolului al XIII-lea desemnează configuraţia unei Italii fărâmiţate teritorial şi încercate de conflicte şi tensiuni politice între cetăţi şi partide, în cultură se constată apariţia marilor personalităţi. Acestea au făcut să strălucească spiritul creator al geniului, al capodoperei şi frumosului, apreciate de către societatea, pregătită să omagieze creaţia spiritului.

Cultura umanistă a Prerenaşterii Italiei – marcată în Duecento de Dante, în literatură, de Giotto, în pictură şi de Arnolfo di Cambio, în arhitectură – a afirmat, prin capodoperele acestora, nu numai forţa personalităţii, ci şi deschiderea etapei moderne de gândire în cultura continentului. Domenii diferite de manifestare în creaţie, poezia lui Dante, pictura lui Giotto şi arhitectura lui Arnolfo di Cambio stau sub cerul comun al geniului şi capodoperei: spiritul inovator, monumentalitatea şi universalitatea.

Titlul profetic "vita nova", dat de Dante, a anunţat orbita în care se înscria epoca, precum şi traseul viitor al spiritelor puternice afirmate în următoarele secole.

Scanned with OKEN Scanner

În cultura Prerenaşterii, examinată în ansamblul ei, literatura a fost cea care a făcut mari salturi în evoluţia spre Umanism, aflându-se în avans faţă de cultura plastică. Numele lui Dante, primul poet al epocii moderne, apărut pe cerul culturii Italiei încă din Duecento, va străluci astral în Trecento, alăturându-i-se numele lui Petrarca şi Boccaccio, reprezentanţii de geniu ai primei generaţii de umanişti. Ei vor constitui familia marilor creatori ai literaturii Prerenaşterii, încununând cu operele lor cultura Italiei şi a lumii.

În artele plastice, deşi lipsesc sintezele unanim acceptate, precum şi distincţiile tranşante între Duecento şi Trecento, ceea ce a apărut evident şi de necontestat a fost prezenţa manifestărilor excepţionale ale Toscanei, afirmată ca cea mai fecundă, colorată şi personală zonă artistică a Peninsulei.

Spiritul toscan, strălucit formulat la Florenţa, Siena, Pisa, Lucca şi Pistoia, a păstrat puternica admiraţie pentru antichitate.

Interferenţele culturilor antice mediteraneene din această zonă, precum şi convergenţele stilistice ale originii diferite şi amestecului dintre populaţii, s-au finalizat în cultura Prerenaşterii, având ca dominante spiritul intelectual şi estetic al armoniei şi graţiei, gustul pentru spectacolul festiv.

În evoluţia manifestărilor ivite în cultura plastică din Duecento şi din Trecento s-au semnalat etape diferite, de la un secol la altul, prin îmbogăţirea progresivă a climatului favorabil culturii. Mai mult, sensurile generale ale ambianţei artistice au evoluat în aceste două secole spre creşterea autorităţii spiritului individual, spre preţuirea talentelor şi afirmarea diferenţiată a sensibilităţii şi fanteziei creatoare.

În arhitectură şi în sculptură personalitatea artistică individuală şi-a definit originalitatea mai lent – determinată de iniţierea şi lucrul în colectiv – în cadrul breslelor şi atelierelor. În pictură, distincţiile stilistice ale personalităţilor şi şcolilor s-au înfăptuit mai rapid. Pictori ca *Guido da Siena, Bonaventura Berlinghieri, Cimabue, Cavalinni, Torriti* sunt nume care au impus personalitatea artistului în societatea din Duecento, în climatul atelierelor şi în cadrul unor şcoli ca cele de la *Florenţa, Siena, Assisi, Roma* şi *Veneţia.*

Trecento a îmbogăţit fenomenul înregistrat în Duecento. Aportul original al creatorului a devenit un aspect caracteristic. Numărul artiştilor a crescut, prezenţa numeroasă a acestora s-a răspândit pe tot pământul Italiei. Artişti de anvergura lui: *Giotto, Duccio, Simone Martini, Andrea Orcagna, Tadeo Gaddi,* sau familii de artişti, ca cea a sculptorilor *Pisano* sau a pictorilor *Lorenzetti,* au afirmat individualităţi puternice. Ateliere şi şcoli au polarizat, în acelaşi timp, sensibilităţi şi spirite tinere, au favorizat dezvoltarea şi maturizarea lor. Unii dintre artiştii afirmaţi în Duecento se vor manifesta şi deveni nume marcante în cultura din Trecento.

Artiştii noilor generaţii vor contura trasee stilistice originale şi vor purta germenii gândirii estetice noi. Arta lor este solicitată în toate centrele Italiei, din nordul până în sudul Peninsulei. Artiştii călătoresc, comunică informaţii şi experienţe, generalizează transmiterea cunoaşterilor. Sfârşitul secolului al XIV-lea anunţă festiv apropierea de Quattrocento prin apariţia tratatului de pictură al lui Cennino Cennini, care înmănunchează sintezele experienţelor secolelor precedente în pictură.

Sfârşitul Trecento-ului, anii '80 ai secolului al XIV-lea, sunt animaţi de organizarea cercurilor florentine şi chiar a saloanelor literare, de efervescenţa şi diversitatea opiniilor, pasionate de logică şi retorică, de conferinţele susţinute de străluciţi oratori cu excelentă cultură, însuşită în universităţile de la Padova şi Paris.

Scanned with OKEN Scanner

PISA, LUCCA, PISTOIA

Arhitectura

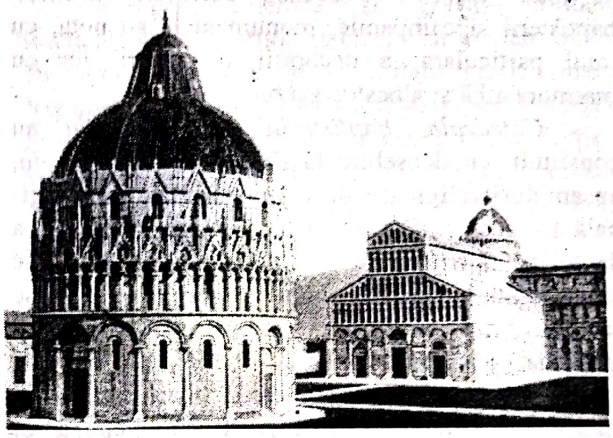
Spiritul inventiv şi creator al constructorilor italieni, nevoia exprimării unor rigori estetice noi au dat naştere unei arhitecturi cu principii constructive şi decorative diferite de cele ale arhitecturii bizantine, romanice sau gotice existente în celelalte ţări ale Europei.

Structura şi sistemul de acoperire, specifice stilului romanic sau gotic, au fost evitate adeseori de constructorii italieni. Bolta romanică din piatră şi contraforţii masivi de zidărie, precum şi complicata structură gotică a boltei cu multiple nervuri ogivale şi cu *arcele boutante*, au fost rareori folosite şi, atunci, doar parţial. În schimbul acestora au fost preferate plafonul cu casete şi şarpanta din lemn, bolta semicilindrică din lemn, placată cu decoraţie din piatră, sau, în cazul domurilor, cupola bizantină. La edificii, chiar foarte înalte, ca *Domul din Milano*, în construcţia stâlpilor de susţinere a fost folosită soluţia "umpluturii de zidărie", soluţie ieftină, dar neconformă structurii gotice.

Prezenţa numeroaselor monumente ale antichităţii clasice pe pământul Italiei şi admiraţia pentru ele au pus pecetea asupra conceptelor artistice ulterioare ale arhitecturii. Artiştii zonei toscane, îndeosebi, au apreciat armonia echilibrului clasic şi liniştea proporţiilor antice. Acestea au fost mai aproape de sensibilitatea toscanilor decât spiritul aspru şi greoi al structurilor romanice sau ogivele avântatelor bolţi gotice. Pisanii, ca şi florentinii, au cultivat valorile estetice ale seducţiei materialului strălucitor şi ale formei pure. Marmura albă, ornamentul dantelat, ritmurile graţioase dintre plin şi gol, sculpturile şi mozaicurile au îmbogăţit expresia artistică a volumului arhitectonic.

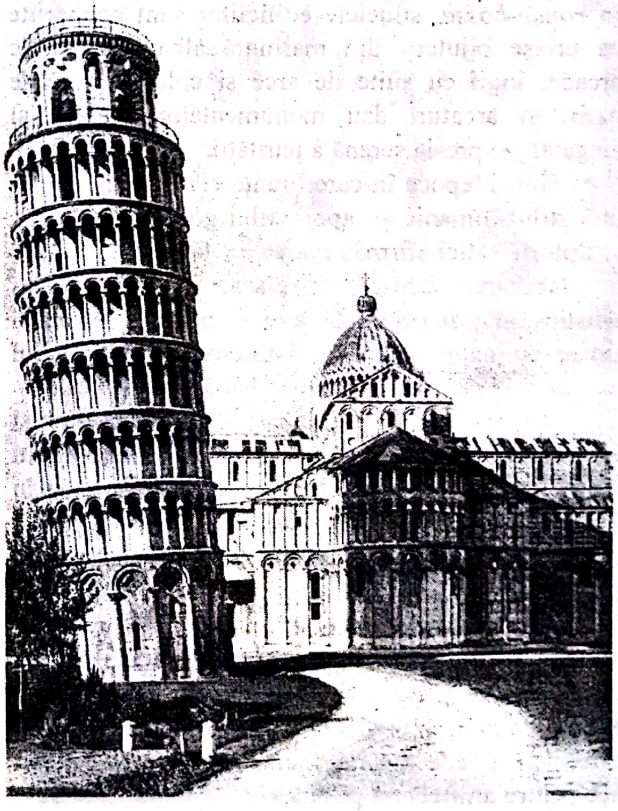
În plastica faţadelor, au fost preluate selectiv elemente decorative ale stilurilor europene: arcul semicircular, de veche tradiţie, aplicat în cadrul stilului romanic, şi arcul frânt, ogival, din arhitectura stilului gotic.

Originalitatea îndrăzneaţă formulată de arhitecţii şi artiştii italieni s-a manifestat în placarea monumentelor cu decoraţia din marmuri colorate. Articulate în inventive jocuri de profile şi de ritmuri geometrice, ornamentele au atins virtuozitatea datorită excepţionalei vocaţii plastice a artizanilor italieni – cioplitori şi mozaicari. Ei au folosit mar-



PISA. PIAZZA DEI MIRACOLI.
BAPTISTERIUL ŞI CATEDRALA

PISA. PIAZZA DEI MIRACOLI.
TURNUL (CAMPANILA) ŞI CATEDRALA



Scanned with OKEN Scanner

murile policrome şi au dezvoltat principiul estetic al monumentului "bijuterie", atât la nivelul detaliilor cât şi al ansamblului.

Conceptele arhitecturii născute la *Pisa* sunt prezente nu numai la Pisa, ci în tot teritoriul său episcopal, la *Lucca, Pistoia, Prato* şi *Arezzo*. Aflate în toate centrele Toscanei, catedrale, domuri, baptisterii şi campanile, monumentele au nota, cu totul particulară, a decorării şi placării lor cu marmură albă şi albastru-verzui.

Catedrala, baptisteriul şi *campanila* au constituit, cu deosebire la *Pisa, Lucca* şi *Pistoia*, ansambluri religioase de o impresionantă şi originală frumuseţe. Datorită luminozităţii marmurii, a dantelării faţadelor cu galerii de arcade, edificiile sacre, aflate în cele trei centre apropiate, se definesc ca ansambluri care deţin gloria celor mai elegante şi graţioase construcţii din Italia secolelor XI - XIV.

Pisa (oraşul-port comercial, foarte activ, din apropierea Florenţei, rivalizând cu Genova şi Veneţia) s-a remarcat în Duecento şi Trecento prin intensa viaţă culturală şi artistică, prin înfiinţarea unei mari Universităţi.

Spaţiul sacru al oraşului, *Piazza dei Miracoli*, grupează într-un nucleu, omogen stilistic, triada monumentelor reprezentative: *catedrala, baptisteriul* şi *campanila*. Caracterizate prin înălţarea pe mai multe etaje, împodobite cu reliefuri şi sculpturi în *ronde-bosse*, siluetele edificiilor sunt concepute ca uriaşe bijuterii din marmură albă. Galerii de arcade, logii cu suite de arce şi colonete, arcade oarbe şi arcaturi dau monumentelor zvelteţe şi eleganţă, expresia serenă a purităţii.

Într-o epocă în care Franţa elabora în arhitectură stilul romanic şi, apoi, stilul gotic, arhitecţii şi sculptorii Italiei afirmau marea lor fantezie creatoare în elaborarea arhitecturii pisane prin îmbinarea artistică, atât de originală, a elementelor arhitecturii antice cu unele soluţii constructive bizantine sau romanice şi cu unele elemente decorative gotice.

Catedrala (Domul) din Pisa are patru etaje şi 54 colonete din marmură. Începută a fi construită în 1068, înălţarea şi refacerea ei au continuat până în secolul al XVI-lea. Planul catedralei, de tip basilical, are cinci nave. Plafonul, casetat, este soluţionat tradiţional cu ajutorul grinzilor dispuse orizontal.

La intersecţia navelor cu transeptul, acoperirea primeşte rezolvarea cupolei. Porticele, de la faţada vestică şi de la faţadele laterale, dau suplete monumentului, împodobesc exteriorul acestuia cu galerii de arcade din marmură, devenite caracteristice pentru arhitectura pisană.

Baptisteriul, început în 1153, a fost terminat la începutul anului 1400. Planul circular, cu un diametru de 35 m, este acoperit cu cupola supraînălţată de o lanternă cu statuia sfântului Ioan Botezătorul, patronul edificiilor sacre destinate botezului.

Interiorul şi exteriorul din marmură albă sunt împodobite cu motive sculpturale, reliefuri inspirate din Biblie.

Al treilea monument al ansamblului este turnul înclinat, cu cele 294 trepte, şi care serveşte de *Campanila* (clopotniţa). Silueta albă a formei cilindrice a *Campanilei*, ajurată cu logii la cele şase etaje, a fost începută în 1174 de Bonanno Pisano şi terminată în 1350.

Lateral axului, în care sunt dispuse cele trei monumente, se află *Campo Santo*, construcţie cu caracter cimiterial, datând din secolul al XIII-lea. Edificiul este pavat cu lespezi funerare şi adăposteşte sarcofage antice, morminte şi sculpturi. Galeriile din marmură albă din *Campo Santo* uimesc prin măiestria sculptării şi finisării materialului, prin puritatea ornamentelor gotice, care împodobesc spaţiul ca o dantelă de o nesfârşită delicateţe.

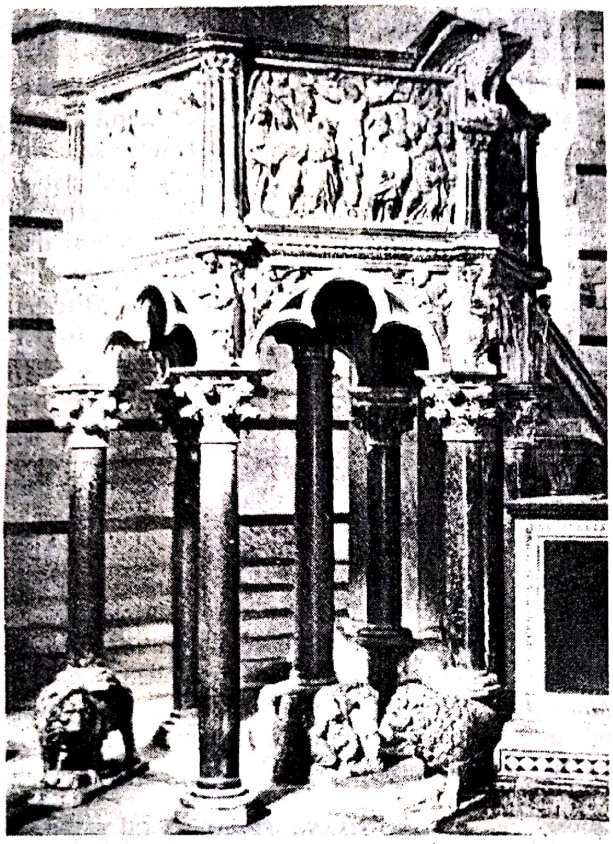
Respiraţia nobilă, expresia generală de echilibru şi linişte a ansamblului edificiilor din *Piazza dei Miracoli* prefigurează spiritul civilizaţiei şi culturii plastice a Renaşterii italiene.

Puritatea formei albe a monumentelor proiectate pe albastrul cerului sau răsărind de pe covorul verde al ierbii au creat stil. Prestanţa senină şi monumentalitatea acestor arhitecturi dau oraşului Pisa expresia aristocratică şi festivă. Viziunea luminoasă a ansamblului de la Pisa, reluată, în ecou, la *Lucca, Pistoia* şi *Prato*, a definit traiectoria estetică a spiritului toscan subliniată de virtuozitatea măiestriei şi tehnica proprie, de folosirea materialului nobil şi de arta poetică.

Sculptura

În secolele al XIII-lea şi al XIV-lea artiştii toscani au împodobit cu reliefuri şi sculpturi în *ronde-bosse* exterioarele şi interioarele edificiilor sacre. Nota particulară a epocii fixează activitatea sculptorilor în cadrul lucrărilor colective ale marilor şantiere de construcţii, deschise decenii şi secole de-a rândul. Pentru Duecento şi Trecento, numele de largă circulaţie pe tot teritoriul Italiei au fost cele ale artiştilor din *Pisa*, proveniţi din Şcoala de sculptură

Scanned with OKEN Scanner



NICOLÒ PISANO.AMVONUL BAPTISTERIULUI DIN PISA

a familiei Pisano. Ei au lucrat când într-un loc, când în altul, contribuind la vehicularea unui repertoriu de forme, integrate noilor programe de construcţii ridicate în epocă.

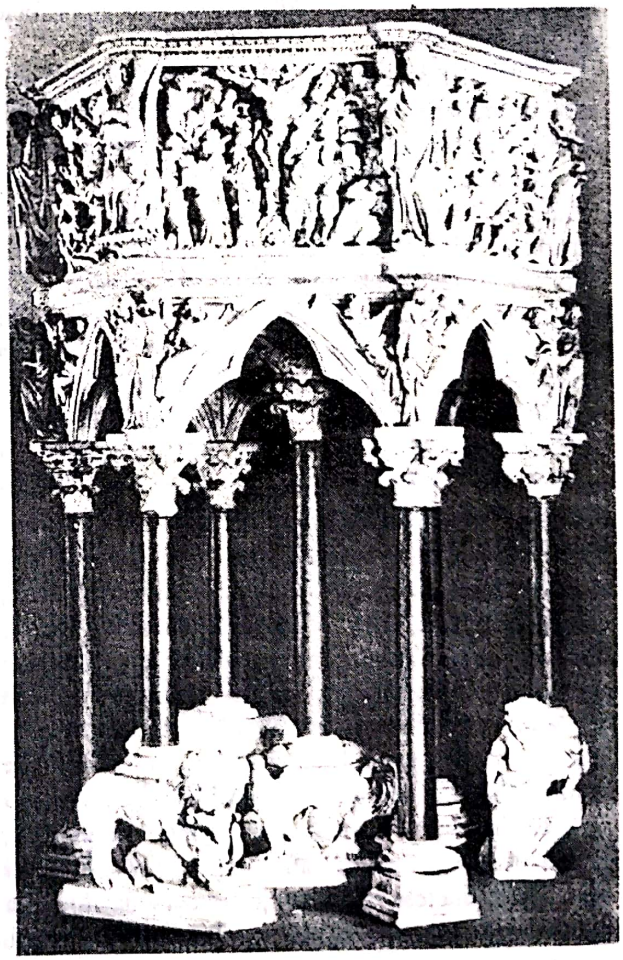
FAMILIA PISANO – artişti, sculptori şi arhitecţi – renumită în toată Italia, a creat la Pisa prima mare şcoală de sculptură italiană. Generaţiile de artişti şi arhitecţi Pisano au dominat activitatea artistică, în Duecento şi Trecento, în centrele importante de cultură ale Italiei şi, cu deosebire, în Toscana, construirea şi decorarea monumentelor din această epocă datorându-se lor în mare măsură.

NICOLÒ PISANO – primul sculptor reputat în Duecento, contemporan cu Duccio şi cu Giotto, se naşte la Pisa, spre 1220 – 1225 şi moare prin anii 1280 – 1287. Strălucit precursor al Renaşterii italiene, Nicolò Pisano este autorul numeroaselor reliefuri şi *ronde-bosse*-uri care decorează exterioarele edificiilor religioase de la Pisa, Siena şi din sudul Italiei. Principalele sale opere sunt: reliefurile *amvonului Baptisteriului din Pisa* (1260), cu scene din *Viaţa lui Iisus: Adoraţia magilor, Prezentarea la templu, Crucificarea, Judecata de Apoi* şi reliefurile celebrului *amvon al Domului din Siena* (1265 – 1268), realizat în colaborare cu Giovanni Pisano şi cu Arnolfo di Cambio. Amvoanele, ca şi cele două reliefuri de pe *portalul Catedralei din Lucca* şi basoreliefurile fântânii (*Fontana Maggiore*), aflate în piaţa din Peruggia, se caracterizează prin amploarea formelor şi abundenţa personajelor.

Expresia solemnă şi gravă, prestanţa impunătoare a figurilor stabilesc un evident dialog cu valorile estetice ale antichităţii greco-romane. Viziunea artistică a lui Nicolò Pisano are maiestate. Structurile compoziţionale urmează marea lecţie a sculpturii în relief de pe sarcofagele romane. Admiraţia pentru arta antică greco-romană şi pentru expresia serenă a acesteia au alimentat viziunea armonioasă şi echilibrată a operei lui Nicolò Pisano şi au contribuit la afirmarea spiritului clasic, pe ansamblul lucrărilor sculptorului.

Monumentalitatea formelor şi respiraţia calmă prefigurează sculptura Renaşterii italiene. Continuarea şi diversificarea concepţiei artistice a lui Nicolò Pisano au realizat-o fiul său Giovanni,

GIOVANNI PISANO. AMVONUL DOMULUI DIN PISA



Scanned with OKEN Scanner

precum şi colaboratorii săi, dintre care cel mai strălucit a fost sculptorul şi arhitectul Arnolfo di Cambio.

GIOVANNI PISANO s-a născut la Pisa spre 1240 – 1250 şi a murit prin 1320 – 1329. Arhitect şi sculptor, Giovanni Pisano a fost format de tatăl său, care i-a stimulat atât admiraţia pentru antichitatea greco-romană cât şi pentru sculptura gotică franceză. Ca arhitect, Giovanni Pisano a lucrat la *Baptisteriul din Pisa* şi la *Catedrala din Siena*. A colaborat cu tatăl său la realizarea unora dintre amvoanele toscane sau la unele reliefuri pentru *amvonul Domului din Pisa*. Printre sculpturile în *ronde-bosse* atribuite lui Giovanni Pisano sunt cele aflate la exteriorul *Baptisteriului din Pisa* şi la faţada *Catedralei din Siena*. Câteva dintre statuile *Fecioarei* şi *Fecioarei cu pruncul*, de *la Campo Santo* din Pisa, sunt grăitoare pentru spiritul prodigios al măiestriei tehnice a lui Giovanni Pisano. Viziunea sa impresionează prin patosul stării de nelinişte, prin nervul şi tensiunea emoţională care amintesc reliefurile romanice franceze cu tema *Judecăţii de apoi*. Preocupat de a aborda cât mai diverse soluţii plastice, Giovanni Pisano s-a făcut remarcat şi apreciat de contemporanii săi, în primele decenii din Trecento.

ANDREA PISANO (1273 – 1348). Pentru perioada următoare a deceniilor de la mijlocul secolului, un alt membru al familiei Pisano a dominat sculptura italiană. Acesta a fost Andrea Pisano, pe numele adevărat Andrea da Pontedera. Din activitatea sa ca arhitect şi sculptor, demnă de reţinut este contribuţia sa la decorarea catedralelor din *Orvieto, Pisa* şi *Veneţia*. Momentele excepţionale ale creaţiei lui sunt legate de sculptarea reliefurilor de la baza *Campanilei lui Giotto* din Florenţa, precum şi a reliefurilor primei porţi din bronz a *Baptisteriului* din Florenţa. *Poarta de sud* (1336) a acestuia, cu cele 28 de panouri, prezintă scene din *Viaţa Sfântului Ioan Botezătorul* şi *alegorii ale virtuţilor*. La aceste panouri Andrea Pisano a lucrat nouă ani. Compoziţiile cu două sau mai multe personaje, sculptate în relief, ca şi compoziţiile în *ronde-bosse*, fac evidentă apariţia semnelor laice, datorate pronunţatei observări a realităţii cotidiene, precum şi a sublinierilor expresive făcute de Andrea Pisano. El a fost, astfel, primul dintre sculptorii toscani care a introdus în sculptură actualitatea, localizarea istorică şi surprinderea fizionomiei particulare, gestul firesc şi graţia atitudinii. Prin formă şi expresie, siluetele şi atitudinile personajelor din compoziţiile lui Andrea Pisano marchează primul moment important al desprinderii din viziunea medievală.

NINO PISANO (1342 – 1368), fiul lui Andrea Pisano, va accentua în sculptură caracterul laic şi expresia de viaţă. Umanizarea Madonelor sale impresionează prin farmecul discret. În grupul statuar *Fecioara cu pruncul*, noi şi particulare, ca expresie artistică, sunt trăirea tandră şi dulceaţa iubirii materne. În acest sens, în grupurile *Fecioara cu pruncul*, intitulate *Madonna*, cele de la *Biserica Santa Maria della Spina* din Pisa, de la *Biserica Santa Maria Novella* din Florenţa şi de la *Biserica Santi Giovanni e Paolo* din Veneţia sunt printre cele mai evocatoare şi expresive statui din Trecento. Printre ele se remarcă *Madonna del Latte* aflată în *Biserica Santa Maria della Spina*, apreciată de unii autori a fi realizată de Nino, iar de alţi autori ca datorându-se urmaşilor sculptorului. În chip evident, lucrarea este cea mai bine realizată din punct de vedere plastic, cea mai bogată, ca trăire afectivă şi expresie artistică, din Şcoala pisană. Firescul şi umanul acestei sculpturi sunt atât de pregnante încât *Madonna del Latte* poate fi considerată ca momentul important al cristalizării viziunii stilistice a sculpturii Şcolii pisane.

NINO PISANO. FECIOARA CU PRUNCUL.

Scanned with OKEN Scanner

Pictura

Regiunea pisano-luccană a fost în secolul al XIII-lea locul artistic cel mai activ, nu numai pentru Toscana, ci şi pentru întreaga Italie. Calitatea artistică şi numărul mare al operelor, în arhitectură şi sculptură, au triumfat şi în pictura pe lemn cu temele: *Fecioara în maiestate* sau *Maestà, Crucea pictată* şi *palliotto* – panou consacrat unui sfânt şi aflat în faţa altarului. În acest ultim caz, efigia sfântului ocupa locul central al compoziţiei, iar compartimentele laterale aveau prezentate scene din viaţa sfântului.

Familia milanezului *Berlinghiero Berlinghieri*, stabilită la Lucca, lângă Florenţa, a fondat un atelier de şcoală, devenită înfloritoare în Duecento. *Crucile pictate,* datorate membrilor familiei Berlinghieri, sunt cele mai frumoase exemple ale asimilării nuanţate a viziunii bizantine în maniera italienizantă.

BONAVENTURA BERLINGHIERI, cel mai talentat membru al familiei, a pictat compoziţia *Sfântul Francisc primind stigmatele* (Muzeul Academiei di Belle Arte, Florenţa), *frescele de la Pescia (biserica Sfântul Francisc)* şi *scene din viaţa Sfântului Francisc* în *biserica Santa Croce* din Florenţa. Poezia atmosferei, fantezia şi prezenţa dialogului afectiv cu natura din lucrările lui Bonaventura Berlinghieri anunţă desprinderea din schematismele bizantine.

SIENA

Arhitectura

Siena, oraşul artei, mistic, pasionat şi generos, avea ca deviză "*Cor magis tibi Şena pandit*" ("Siena îţi deschide inima ei"). Străzi drepte, impunătoare palate şi case patriciene sunt înscrise în spaţiul înconjurat de cele trei coline convergente de argilă roşiatică, culoarea pământului de Siena. Fondată la începutul erei romane de fiii lui Remus, ceea ce explică emblema sieneză a lupoaicei cu doi gemeni, în Evul Mediu Siena a devenit republică. Secolele XII-XIV au însemnat pentru Siena o prosperitate ieşită din comun datorată comerţului şi băncilor. În această epocă, Siena înregistra construirea unor impunătoare monumente de către arhitecţi şi sculptori ca: Tino de Camaino, Francisco de Giorgio, Jacopo della Quercia. În cadrul arhitecturii urbane a Sienei se remarcă, prin amploare şi soluţie originală, *Piazza del Campo* marcată la centru de *Fântâna bucuriei (Fonte Gaia).* Unul dintre nucleele importante ale oraşului, *Piazza del Campo*, era inelul de la care porneau unsprezece străzi în forma evantaiului. Printre clădirile reprezentative ale Sienei se numără *Palazzo Pubblico* (1288 – 1309), considerat unul dintre cele mai faimoase monumente de arhitectură civilă din Italia. Cu ferestre trilobate şi stemele Sienei, impunătoarea siluetă păstrează aerul sever, medieval, dar anunţă, totodată, eleganţa sobră a Renaşterii. Turnul din cărămidă se înalţă orgolios până la 88 m, încununând expresia de măreţie a pieţei publice. În apropiere, se află ansamblul sacru, care cuprinde *Domul* şi *Campanila,* placate cu marmură policromă, care imprimă aerul particular al arhitecturii Prerenaşterii toscane.

În afara pieţei centrale, în acelaşi secol al XIII-lea, au fost construite *Palazzo Tolomei* şi *Piazza Tolomei.* Acestea păstrează austeritatea medievală, dar anunţă echilibrul şi armonia proporţiilor Renaşterii. În pieţele publice încep să fie înălţate biserici în care sunt concentrate opere de artă. Printre bisericile secolului al XIII-lea, bisericile *San Domenico, San Francesco, Sant Agostino, Santa Maria* vor fi monumente care vor concentra numeroase fresce şi opere de artă. *Palazzo Piccolomini,* construit în secolul al XIII-lea, *Palazzo Salimbeni*, în secolul al XIV-lea, ca şi *Palazzo Buonsignori*, construit în acelaşi secol, dau măsura anvergurii şi orgoliului cetăţii. Invidiată, Siena a avut rivali şi duşmani numeroşi. În conflicte cu Florenţa, dar şi în competiţie cu aceasta, Siena va deveni un puternic centru cultural şi artistic, cu monumente arhitectonice impunătoare şi, mai ales, cu o strălucită şcoală de pictură.

Traseele şcolilor şi atelierelor în Duecento şi Trecento, din cele câteva centre italiene importante: Siena, Florenţa, Assisi, Veneţia sau din Lombardia, au conturat caracterele particulare ale tradiţiilor locale integrate noilor idealuri umaniste.

Scanned with OKEN Scanner

Asemenea unei ample scenografii sau regii de spectacol vizual, urbanismul – în Prerenaştere şi Renaştere – a asamblat geometria formelor şi proporţiilor cu dispunerea şi compunerea lor ponderată, logică şi armonioasă.

Sentimentul frumosului nativ şi principiile estetice dobândite prin studiul antichităţii şi prin experienţă au servit elaborării concepţiei de claritate, ordine şi simetrie a volumelor, plinurilor şi pauzelor echilibrate dintre ele, ritmului lor artistic. Siena, cu *Palazzo Pubblico* străjuit de turn, cu vechile ziduri ale clădirilor şi monumentalul spaţiu al pieţei publice, proiectează de secole umbrele istoriei, impunând, în peisajul artei Prerenaşterii, autoritara inteligenţă toscană, spiritul imaginativ şi îndrăzneţ al formelor originale, conceptele raţionale, care au stat la baza esteticii Umanismului din Quattrocento.

Pictura în Duecento

Duecento, deşi nu este unul dintre marile secole ale picturii italiene, este însă momentul decisiv în evoluţia acesteia.

Cultura plastică a Italiei a fost marcată în Duecento de efervescenţa centrelor de pictură dezvoltate la: Siena, Assisi, Florenţa şi Roma. Laboratorul central al picturii în frescă a fost Assisi. Florenţa şi Roma, reputate în tradiţia mozaicului antic grecesc, au dezvoltat şi ele şcoli de frescă.

Colorismul excepţional de somptuos al picturii Şcolii sieneze, în Duecento şi Trecento, a înscris, prin momentul de debut al operei lui *Guido*, şi apoi prin creaţia lui *Duccio* şi *Simone Martini*, momente de vârf, nu numai în pictura Italiei, ci în evoluţia întregii picturi europene. Paleta roşurilor strălucitoare, armoniile cromatice fastuoase, albastrurile şi violeturile rafinate, galbenurile şi ocrurile aurii, formează viziunea savorilor pigmentare, caracteristică picturii sieneze. Armoniile îndrăzneţe ale paletei spectrale, raportul exaltat al complementarităţii tonurilor primare şi tonurilor binare de roşu-verde sau galben-violet sunt probele marilor sinteze la care au ajuns în Duecento pictorii sienezi, pe linia continuităţii colorismului vechilor tradiţii greceşti şi bizantine ale mozaicului.

GUIDO DA SIENA. Despre datele vieţii şi morţii pictorului nu au rămas informaţii; o unică lucrare, datată 1221, indică perioada de maturitate a vieţii artistului.

Pictura în Duecento (către mijlocul secolului al XIII-lea) a cunoscut prin viziunea lui Guido performanţe cromatice cu totul remarcabile, precum şi o viziune al cărui lirism i-a adus faima în întreaga Italie a vremii.

Ecoul ascetismului bizantin a evoluat prin Guido da Siena fără schematismul dogmei. Subiectele inspirate din *Viaţa Fecioarei* se aliniau esteticii europene a "cultului Fecioarei".

Sensibilitatea artistică a lui Guido fixează stilizarea alungită şi zveltă a Fecioarei, animată de gestul firesc şi de expresia poetică.

Pictura sieneză, realizată pe panou de lemn, păstrează, prin Guido da Siena, prospeţimea şi savoarea culorii datorită aplicării tonului pur, suprafeţei saturate, bine hrănită de pigment. Mişcarea dansantă a siluetelor, gestul tandru, grafierea sinuoasă a formelor şi bogăţia cromatică sunt susţinute de evidenta ştiinţă, de farmecul imaginaţiei şi de verva creatoare.

Pictura în Trecento

Linia tradiţională a colorismului Şcolii lui Guido din Duecento a fost continuată în secolul următor de preocuparea pictorilor pentru paleta strălucitoare adăugând acesteia situarea formelor într-un spaţiu cu perspectivări parţiale.

Câteva nume răsunătoare au marcat pictura şi orizontul spiritual al epocii – *Duccio, Simone Martini* şi fraţii *Lorenzetti*.

DUCCIO DI BUONINSEGNA (1260 – 1318/20) este unul dintre marii colorişti ai picturii sieneze şi reprezentantul celor mai evoluate tendinţe ale este-

DUCCIO
MADONNA
RUCELLAI

Scanned with OKEN Scanner

ticii şcolii. Dialogul cu vizibilul începe a fi perceput prin amplasarea în ambianţa naturală, în peisajul sau în arhitectura localizate geografic. Acestora, Duccio le adaugă observarea tipologiilor şi fizionomiilor umane contemporane. Uşor teatrale, atitudinile devin expresive prin gesticularea mâinilor. Scene inspirate din Noul Testament, compoziţii pictate pe panou de lemn, prezintă momente din viaţa lui Iisus: *Închinarea magilor, Chemarea apostolilor, Sfintele Marii la mormânt, Schimbarea la faţă.* Cromatica acestor compoziţii atinge vir-tuozităţi îndrăzneţe în alăturarea suprafeţelor mari de tonuri primare (roşu, albastru, galben) şi tonuri binare (violet, orange, verde), cuplate în raporturi de complementaritate. Efecte de lumină metafizică şi accente picturale îmbogăţesc expresia artistică.

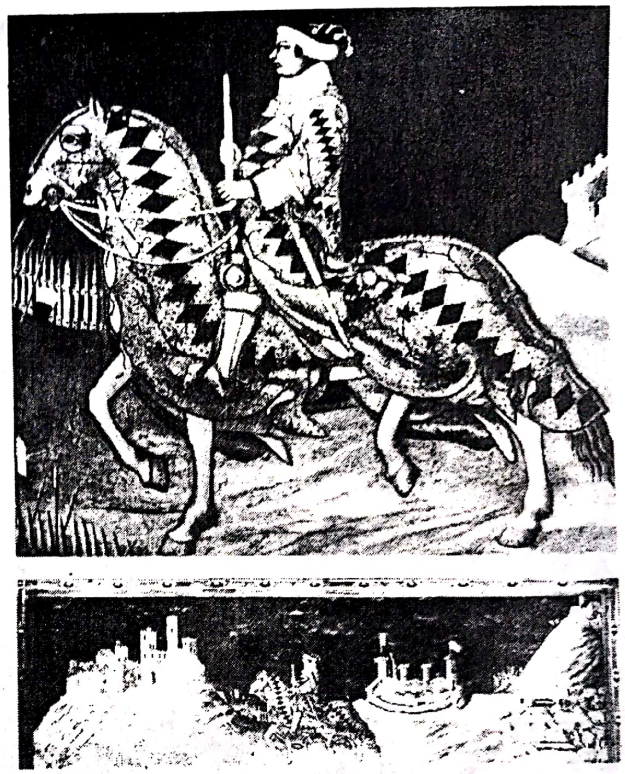
Fecioara tronând sau *Madonna Rucellai* (1285), aflată la Florenţa, la Galeria Uffizi, este opera de referinţă a pictorului sienez.

Apropierea care s-a făcut cu imaginea *Fecioarei cu pruncul* pictată de Cimabue se datorează similarei soluţii compoziţionale a *Fecioarei în maiestate*, de provenienţă bizantină. În contextul picturii sieneze viziunea lui Duccio se distinge prin sensibilitatea coloristică subtilă, prin aerul blând şi delicat, prin expresia melancoliei visătoare. Paleta tonurilor oxidate ale bronzurilor şi brunurilor este punctată de accente stranii de rozuri, albastruri-turquoise şi de violaceuri. Complementarele şi dozajele calorice de cald-rece sunt folosite ponderat, cu discreţie.

În perioada maturităţii ei, Şcoala sieneză din Trecento a excelat prin ampla luminozitate. Colorismul s-a decantat în subtile tonuri fluide, uşoare şi transparente. Paleta a evoluat spre acordurile rafinate ale tonurilor de violaceu, albastru celest, verzuiuri calde şi reci, precum şi spre raporturi calorice de galben auriu, roşuri stinse şi albastruri moderate.

SIMONE MARTINI (1284 – 1344) este figura proeminentă a Şcolii sieneze în perioada maturităţii ei. Pictorul era considerat de contemporani ca un strălucit artist. Prieten cu Petrarca, pictorul a făcut un portret al Laurei, o miniatură realizată pe un manuscris al poetului.

Ampla schimbare de viziune, impusă de Simone Martini prin contemporaneizarea subiectelor, colorismul luminos şi paleta diversificată au apropiat pictura sieneză de exigenţele estetice ale operei lui Giotto care mersese încă mai departe cu implicarea în contemporaneitate şi cu experienţele plastice. În frescele pictate de Simone Martini în

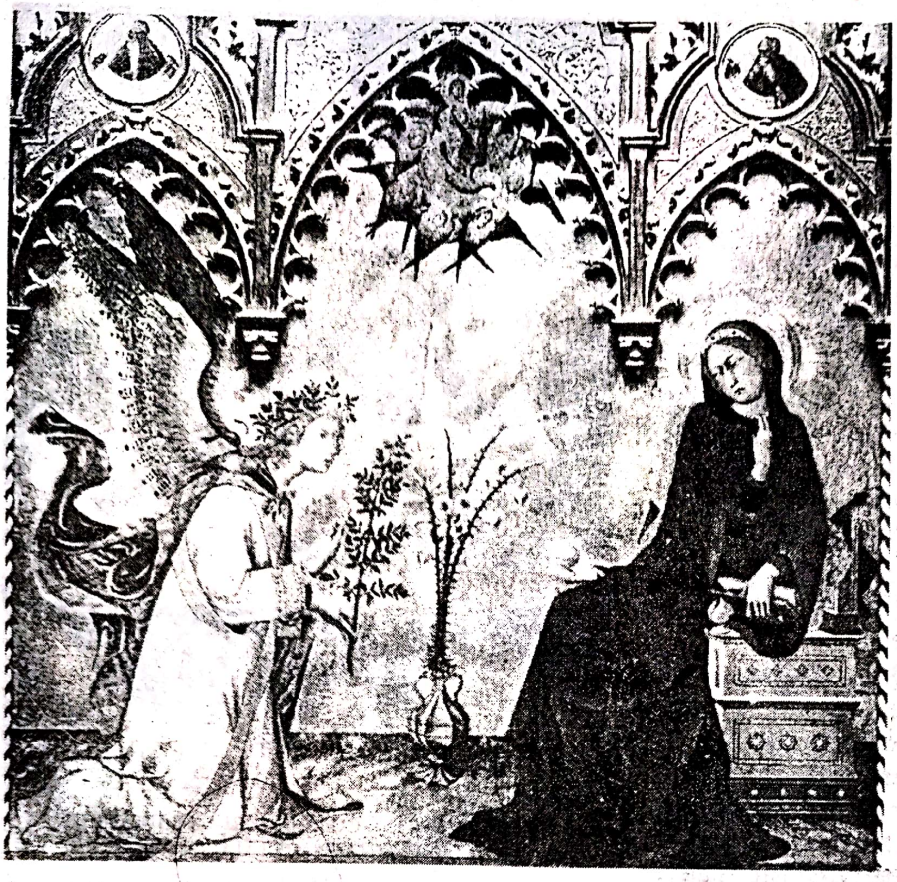


SIMONE MARTINI. CONDOTIERUL GUIDORICCIO DA FOGLIANO. FRESCĂ. DETALIU ŞI ANSAMBLU

Bazilica San Francesco (biserica inferioară, Assisi), laicul începe să înlocuiască sentimentul religios. Fizionomii cu trăsături particulare, cu tipologii specifice, categorii sociale diferite, cavaleri îmbrăcaţi în veşmintele epocii, muzicieni eleganţi, în costume pitoreşti, cântând la lăută sau la flautul dublu, sunt prezenţe care compun ansambluri autentic evocatoare ale ambianţei societăţii contemporane pictorului. Verva gesturilor, expresia de viaţă, instantaneul situaţiilor definesc noutatea descriptivă a viziunii lui Simone.

Pictorul a călătorit mult pe teritoriile Peninsulei realizând fresce şi pictură pe panou. Efigia ecvestră a *Condotierului Guidoriccio da Fogliano*, pictată la *Palazzo Pubblico* din Siena (1328), este una dintre cele mai surprinzătoare soluţii plastice ale epocii. În peisajul arid, pe cerul sumbru, se profilează ziduri crenelate de cetăţi medievale. În primplan se detaşează silueta condotierului. Prezentat în profil, cu bastonul de general, în veşmânt de cavaler, personajul este aşezat călare pe calul îmbrăcat în postavuri, colorat în pătrate de şah. Viziunea este naivă şi vitală în acelaşi timp. Straniu puerilă şi, totodată, curajoasă, imaginea iese din sistemul gândirii poetice sieneze şi din stilizările rafinate ale acesteia.

Scanned with OKEN Scanner



SIMONE MARTINI. BUNA VESTIRE.

Dintre operele lui Simone Martini celebre au rămas: *La Maestà*, din 1315, care anunţă noua viziune decorativă prin compoziţia cu marele baldachin, şi faimoasa *Buna Vestire* (*Îngerul şi Fecioara*), creată la 1333. La aceasta din urmă, dialogul de gesturi stabileşte un preambul al scenei *Bunei Vestiri,* reluată frecvent în arta italiană din Trecento şi Quattrocento, atât în pictură, cât şi în sculptura în relief. Pe fondul de aur al altarului, gestica celor două personaje evocă graţia comportamentului epocii. Invitaţia delicată a *Îngerului* şi atitudinea de elegantă retragere a *Fecioarei* stabilesc un dialog al manierelor, grăitoare pentru spiritul aristocratic al cetăţii şi al momentului. Umanismul sienez şi, implicit, viziunea lui Simone formulează una dintre cele mai vibrante ecuaţii estetice ale picturii din Trecento. Colorismul bogat al roşurilor din Duecento a dispărut. Spectacolul descriptiv îşi face apariţia. Fondul de aur devine ecran de preţiozităţi materiale, picturale şi nu de asceză bizantină. Luminozitatea cristalină, acordurile coloristice bogate stau sub semnul raporturilor calorice. Relaţia tonurilor calde (galben auriu, ocru, roşu) şi tonurilor reci (albastru, verde, violet) este frecventă. Viziunea festivă a vieţii este reflexul aspectului sărbătoresc al cetăţii. Delimitarea planurilor sintetice de culoare susţine sinuozitatea grafiei, arabescul acesteia, ca şi ritmurile plastice vii. Ecou bizantin şi fast modern, nerv şi graţie încărcate de expresia dinamică, sunt cuplate în imagine cu rezonanţa vieţii autentice.

FAMILIA LORENZETTI. În aceeaşi epocă, artişti de mare reputaţie şi contemporani cu Simone Martini sunt: *Pietro Lorenzetti* (cca 1280 – 1348) şi *Ambrogio Lorenzetti* (cca 1290 – 1348). Aceştia sunt pictorii care au înlocuit lirismul picturii sieneze cu viziunea monumentală, cu respiraţia amplă a spiritului epic.

Creaţia lui PIETRO LORENZETTI, înscrisă între anii 1316/1320 şi 1348, stă sub semnul naraţiei. Fresce sau panouri pictate, mari compoziţii evocă şi consemnează viaţa societăţii italiene a vremii.

Interioare şi exterioare perspectivate geometric sunt animate de personaje cu fizionomii particulare, siluete şi gesturi firești, îmbrăcate în costumele pitoreşti, specifice timpului. Arhitecturi cu porţi de cetate, cu ziduri crenelate şi ferestre

Scanned with OKEN Scanner

ogivale îşi fac apariţia în picturile lui Pietro Lorenzetti, evocând umanul şi cotidianul cetăţii. Cavaleri călări, interioare de mănăstire, călugăriţe aşezate în jurul mesei, în încăperea trapezei, primesc un colorit nou, înviorat de lumina şi umbra transparentă. Pietro Lorenzetti foloseşte, la mijlocul secolului al XIV-lea, distincţii coloristice tranşante pentru lumină şi umbră, acoperind cu tonuri calde zona de lumină şi cu tonuri reci zona de umbră. În compoziţia *Naşterea Fecioarei*, unul dintre personajele feminine, care poartă pe braţe ştergare, primeşte în zona de lumină a rochiei culori de galben transparent, iar în zona de umbră albastruri pure. Viziunea colorismului lui Pietro Lorenzetti lărgeşte îndrăzneţ experienţele picturii sieneze. Suprafeţe ample de roşu, ecrane de albastru ceruleum sau albastru turquoise delimitează arhitecturi şi planuri geometrice asemenea unei scenografii moderne. Raportul de violaceu şi galben auriu decupează decorativ siluete dinamice pe fondul albastru ultramarin. Fratele lui Pietro Lorenzetti va amplifica preocupările acestuia, transferând pictura sieneză din zona simbiozelor în zona aportului original.

AMBROGIO LORENZETTI (activ între 1319 şi 1348) este personalitatea cea mai puternică a Şcolii sieneze din Trecento. Pictorul a fost dotat cu o foarte bogată fantezie şi cu o mare capacitate de sinteză care l-a situat în afara încercărilor timide ale contemporanilor. Ambrogio Lorenzetti reprezintă apogeul atins de Şcoala sieneză a Prerenaşterii italiene. Frescele intitulate *Buna Guvernare* din *Palazzo Pubblico* din Siena afirmă spiritul umanist, deschiderea către originalitate. Desfăşurări compoziţionale ample, alegorie şi simboluri stau sub semnul inspiraţiei pecetluite de observarea realităţilor contemporane. Reverie şi vis poetic, ansamblul de fresce conceput de Ambrogio Lorenzetti este o impresionantă sinteză monumentală.

Marile compoziţii în frescă realizate de Ambrogio la *Palazzo Pubblico* din Siena respiră grandoare şi originalitate.

Conţinutul filosofic anunţă noutatea atitudinii desprinse din religios şi afirmă ipostaza desciFrării eului. Reveria, melancolia devin subiecte de analiză psihologică a afirmării autonomiei şi forţei personalităţii individului. Noutatea este mare şi ea aparţine generaţiei de la mijlocul secolului al XIV-lea. Prin cei doi pictori, Pietro şi Ambrogio Lorenzetti, Siena a formulat în pictura epocii enunţul Renaşterii, treapta nouă a Umanismului italian.

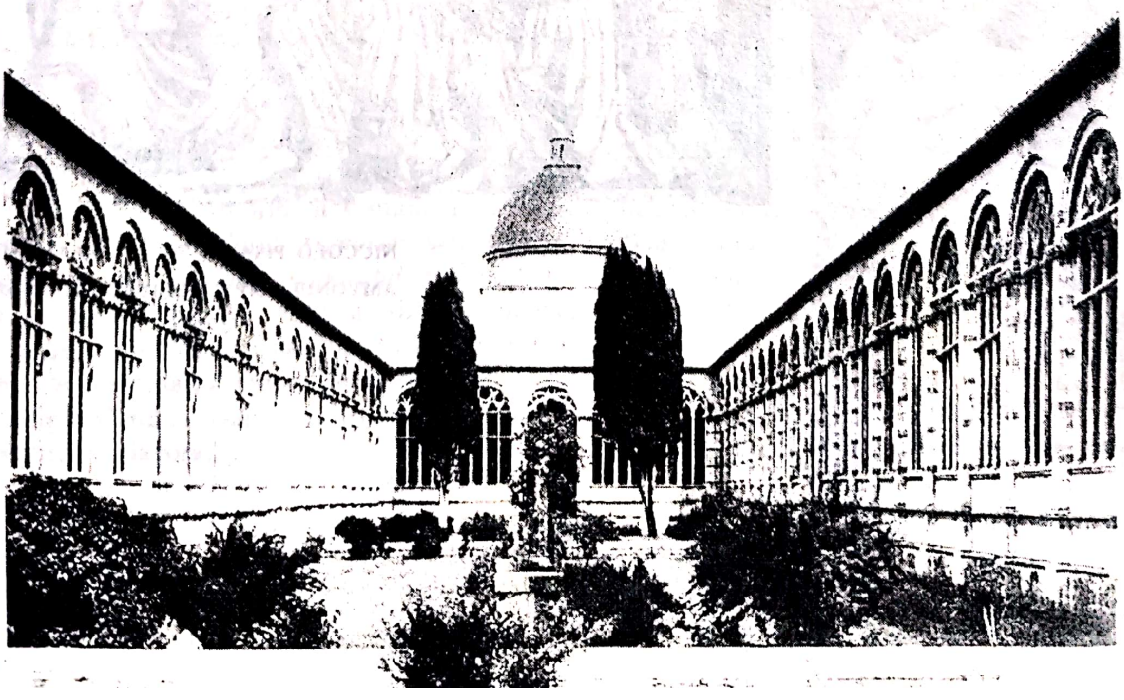
Răsturnările perspectivice neobişnuite, exaltările cromatice şi alăturările îndrăzneţe ale tonurilor diluate şi tonurilor saturate au dezinvoltură. Acordul rozurilor şi verzuiurilor, intervenţiile surprinzătoare ale alburilor, negrurilor şi ale griurilor colorate creează o ambianţă de fascinaţie.

Creaţia lui Ambrogio Lorenzetti este coincidentă cu afirmarea conştientizată a personalităţii individului şi a valorii creatoare a artistului în Trecento.

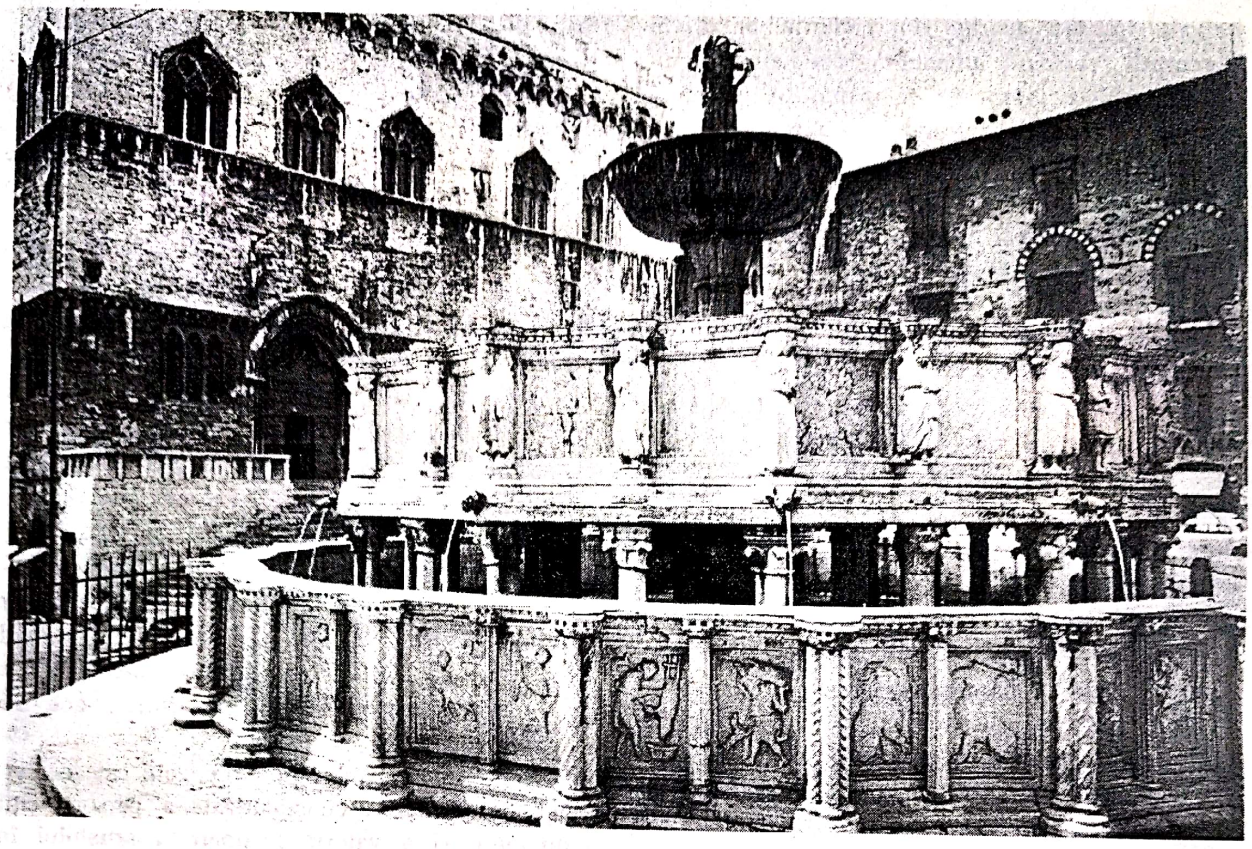
Ampla viziune a sintezei artistice, la care s-a ajuns o dată cu creaţia lui Ambrogio Lorenzetti, marchează apogeul Şcolii de pictură sieneză, rezultat din experienţele şi decantările picturii secolelor precedente.

Talentele strălucite ale lui Guido da Siena, în Duecento, Simone Martini şi fraţilor Lorenzetti, în Trecento, înscriu epoca maturizării picturii sieneze în evoluţia către Umanismul din Quattrocento.

PISA. CAMPO SANTO



Scanned with OKEN Scanner



NICCOLÒ PISANO. FONTANA MAGGIORE DIN PERUGIA

NICCOLÒ PISANO. ÎNCHINAREA MAGILOR.
AMVONUL BAPTISTERIULUI DIN PISA

NINO PISANO. MADONNA DEL LATTE

Scanned with OKEN Scanner

FLORENŢA

Considerată printre cele mai frumoase oraşe ale lumii, Florenţa (Firenze), "citta di vita..." cum a numit-o poetul Matteo Palmieri, este demnă de a se numi "La Bella". În arcul de coline care o înconjură, arta şi natura se întrec în frumuseţe. În secolul al XIII-lea, în epoca lui Dante, Florenţa a devenit un centru politic şi artistic de o importanţă capitală. O dată cu guvernarea corporaţiilor şi familiilor de patricieni, a început perioada înfloririi istoriei şi culturii florentine. Monumente, biserici, palate, logii au fost ridicate şi împodobite de mari artişti. Florenţa, patria lui Dante, Petrarca, Boccaccio şi Galilei, considerată "Atena occidentală", a fost leagănul Renaşterii, creuzetul în care s-a cristalizat sinteza geniului toscan.

Descoperirea în Florenţa actuală a unor morminte de pe la anul 1000 î. de Hr. arată că zona era ocupată de o populaţie preetruscă. Florenţa etruscă a fost fondată spre anul 200 î. de Hr. de colónii veniţi la Fiesole. Ulterior, în 59 î. de Hr., ea a devenit colonie romană sub numele de "Florentia". Spre sfârşitul secolului al XII-lea se afla în fruntea Ligii toscane contra Sfântului Imperiu.

Inteligenţa şi temperamentul pasionat al florentinilor, personalitatea puternică şi vocaţia lor artistică, moştenite de la strămunii lor, îi disting ca excepţie în peisajul psihologic al celorlalte provincii ale Italiei. Raţiunea, inteligenţa şi sentimentul, axe cardinale ale structurii toscane, stau sub semnul armoniei bogate şi artistice.

Arhitectura civilă în Duecento

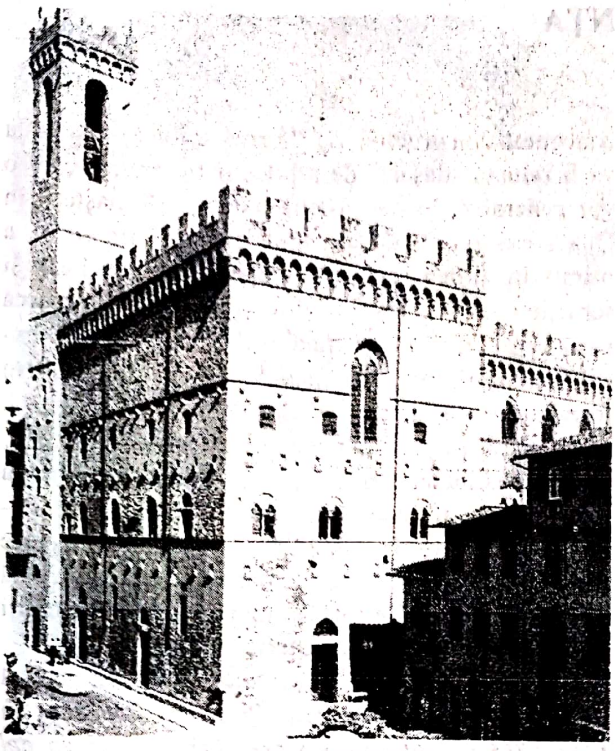
Arta din Duecento a fost marcată în arhitectura civilă florentină de două clădiri reprezentative: *Palazzo Vecchio* şi *Palazzo del Bargello*, edificii a căror concepţie a avut, în timp, un puternic impact asupra arhitecţilor, îndeosebi asupra celor din Quattrocento.

Proiectat de Arnolfo di Cambio în 1298 şi terminat în 1314, *Palatul Signoriei* sau *Palazzo Vecchio*, numit şi *Palatul poporului*, este edificiul care a impus formula estetică şi constructivă, funcţională şi artistică, a palatului florentin de mai târziu. Personalitatea puternică şi originală a lui Arnolfo di Cambio, considerat părintele arhitecturii florentine, a elaborat, o dată cu proiectul palatului, conceptul construcţiei de "formă cubică". Aceasta va fi reluată adeseori de arhitecţii florentini, care o vor generaliza în construcţia palatelor Renaşterii în Quattrocento. Paralelipipedul clădirii *Signoriei* a primit în silueta elegantă impresia de zvelteţe şi semeţie datorită elanului turlei a cărei înălţime urcă până la 94 m. Spiritul medieval este vizibil în prezenţa maşiculilor ("machicoulis" – metereze) şi în forma zimţată a crenelurilor zidurilor de strajă. Construcţia impunătoare, masa puternică şi echilibrată a siluetei, ritmurile plastice şi simetria registrelor orizontale ale ferestrelor anunţă Renaşterea. Palatul are în interior un "pattio", o curte interioară delimitată de coloane şi arce, formulă estetică intrată ulterior în morfologia arhitecturii palatului florentin al Renaşterii.

Înaintea ridicării *Palatului Signoriei* a fost deschis şantierul construirii *Palatului Bargello*, în 1254/1255 – 1346. Acesta era vechiul *Palazzo del Podestà*, reşedinţă a căpitanului poporului şi apoi a primului magistrat al oraşului. Arhitectul proiectant al ansamblului palatului nu este cunoscut, din nefericire, dar concepţia edificiului a pregătit-o pe aceea a lui Arnolfo di Cambio pentru *Palatul Signoriei*. Aflate în apropiere unul de altul, cele două palate au viziunea estetică şi constructivă comună. Exteriorul ambelor clădiri are caracterul de fortificaţie, prezentând aceeaşi înfăţişare severă, aceeaşi geometrie şi delimitare cubică. La interior, curtea *Palatului Bargello* este înconjurată de arcade semicirculare şi coloane cu capitel. Scara de onoare conduce maiestuos la logia superioară, iar zidurile curţii sunt ornate cu reliefuri ale blazoanelor datând din epoci anterioare. Curtea *Palatului Bargello*, severă dar cu expresia măreţiei, este una dintre cele mai impresionante, ca monumentalitate, care pot fi văzute în Italia epocii.

Pe lângă cele două palate impunătoare, *Palazzo Vecchio* şi *Palazzo del Bargello*, arhitectura civilă florentină înregistrează în secolul al XIII-lea construirea unui însemnat număr de locuinţe particulare dintre care se păstrează până azi *casa lui Dante*. Aici s-a născut marele poet în 1265. Impresia de forţă şi securitate a casei cu turn este la fel de convingătoare ca şi a palatelor mai înainte amintite. Şi în cazul *casei lui Dante* regăsim aceeaşi concepţie severă de fortăreaţă a arhitecturii civile toscane din Duecento, determinată de necesităţile, mentalitatea şi rigorile specifice epocii.

Scanned with OKEN Scanner

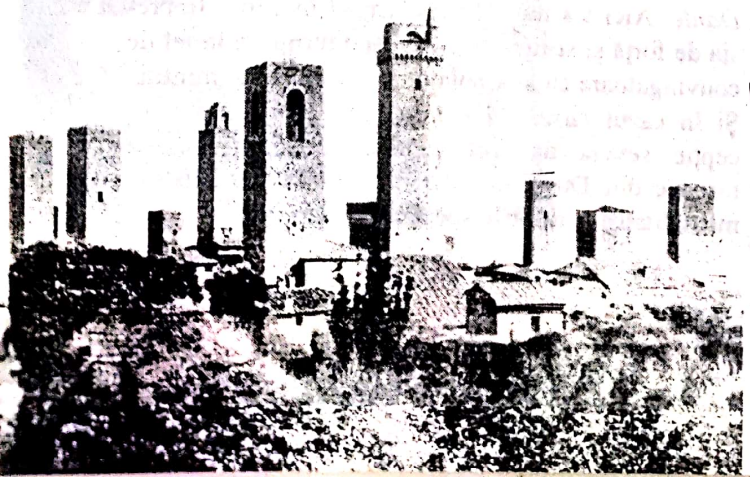


FLORENŢA. PALAZZO DEL PODESTÀ (BARGELLO)

Arhitectura civilă în Trecento

Prerenaşterea din Duecento şi Trecento a pregătit în arhitectură şi urbanism principiile estetice ale Renaşterii. La origine, locuinţele senioriale erau palate fortificate, cu ziduri groase, ale căror ferestre rare se aflau doar la etajele superioare. Fiecare palat avea turnul său. Aspectul securităţii, conferit de prezenţa turnului, poate fi urmărit din secolul al XII-lea până în secolul al XIV-lea, la Florenţa, la Siena şi în alte cetăţi ale Toscanei. În Florenţa, spre pildă, erau cunoscute o sută cincizeci de turnuri, în afara numărului mare aflat în vechile cartiere ale oraşului. A avea un turn semnifica originea nobilă a proprietarului. Asemenea *donjon*-ului, specific arhitecturii medievale europene, turnul era locul de retragere în caz de pericol. Zidurile erau prevăzute cu locuri de lansare şi aruncare a suliţelor şi pietrelor. Istoria Florenţei, sfâşiată de luptele dintre partidele politice pentru supremaţie, a înregistrat, la un moment dat, legea interdicţiei construirii de către cetăţeni a turnurilor mai înalte de 30 m, pentru evitarea războaielor civile. Doar *San Gimignano*, mică localitate din apropierea Florenţei, oferă azi o idee, la scară redusă, a ceea ce era "o cetate cu turnuri". La San Gimignano, unde se construiau palate din calcar auriu, logii şi turnuri, ca şi castele şi fântâni publice, turnurile înalte atingeau zeci de metri, ilustrând tipologia fortăreţei şi orgoliul medieval. Regăsibil în toată arhitectura toscană, în edificiile cu caracter public şi în locuinţele particulare, tipologia turnului va persista până la sfârşitul secolului al XIV-lea.

SAN GIMIGNANO. TURNURI ALE CASELOR NOBILIARE



În secolele al XIII-lea şi al XIV-lea, San Gimignano avea palate şi case de tip medieval, aliniate de-a lungul străzilor. Acestea, la rândul lor, erau direcţionate către pieţele publice. Zidurile de apărare şi meterezele proiectau dominator pe cerul Toscanei puternicele siluete ale turnurilor paralelipipedice. Cetatea s-a extins, în interiorul ei construindu-se zeci de turnuri senioriale, care au dat aşezării numele de "San Gimignano cu turnuri frumoase".

Dintre cele şaptezeci şi două de turnuri ale oraşului s-au păstrat doar paisprezece. Ele au fost construite de marile familii, ca *donjon*-uri, fie în momentele de luptă dintre tiranii locali, fie determinate de conflictele dintre partidele politice. Astfel, San Gimignano se defineşte ca o citadelă cu o personalitate arhitectonică cu totul originală, evocatoare a istoriei evenimentelor, orgoliului nobiliar, dar şi a poeziei epocii.

Monumentele construite în Trecento au continuat gândirea arhitecturii precedente, în care încă se făcea simţită influenţa medievală. Acestor tendinţe, arhitecţii din Trecento le-au adăugat conceptele şi elementele unei noi viziuni, tot mai evident aparţinând esteticii antice. Fenomenul s-a făcut perceput, îndeosebi, în estetica faţadelor.

Loggia dei Lanzi (1376 – 1381), numită şi *Loggia dell'Orcagna* (datorită desenelor făcute de Andrea Orcagna, desene care au servit drept proiect iniţial), este unul dintre monumentele florentine reprezentative marcate de spiritul nou.

ANDREA ORCAGNA (Andrea di Cione) a fost cunoscut între 1344 – 1368 ca pictor, sculptor şi arhitect. Situat la rangul "artistului universal", el a fost considerat artistul cel mai complet al generaţiei lui. Destinată întâlnirilor publice, *Loggia dei Lanzi* a fost concepută de Orcagna conformă viziunii armoniei antice.

Scanned with OKEN Scanner

Ritmul larg şi generos al arcelor semicirculare, sprijinite pe coloane, desfăşurarea amplă pe orizontală a *loggiei* exprimă echilibrul, calmul şi măsura. *Palazzo Vecchio*, împreună *cu Loggia dell' Orcagna*, delimitează spaţiul *Pieţei Signoriei* – centrul politic al Florenţei – locul devenit, în timp, centrul desfăşurării marilor festivităţi importante ale anului, dar şi al consumării evenimentelor, adeseori sângeroase, ale istoriei acelor veacuri.

Ideea edificiului deschis prin arcade este reluată, spre mijlocul secolului al XIV-lea, de estetica *Loggiei del Bigallo*. Aflată în apropierea *Pieţei Signoriei*, construcţia acestei *loggii* a fost destinată copiilor găsiţi.

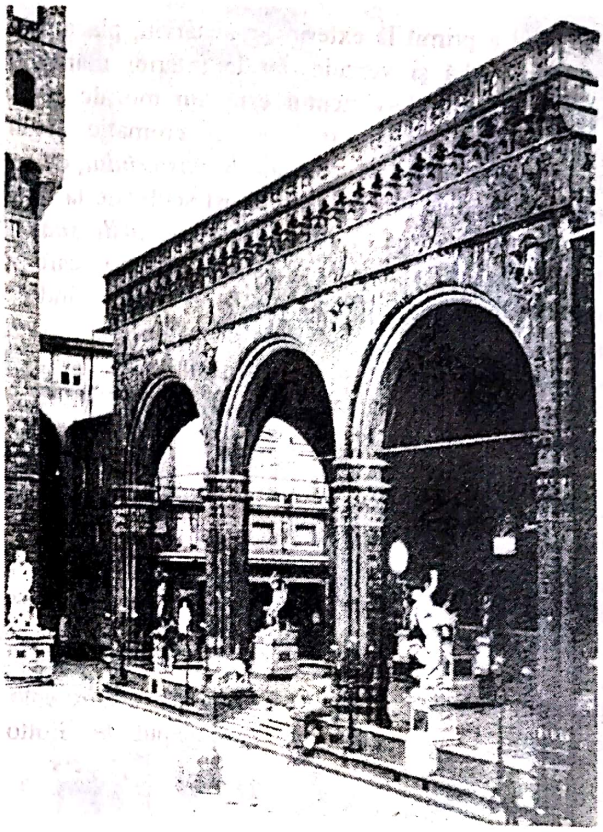
Nu se poate vorbi despre Trecento-ul florentin fără a fi pomenit podul cel mai vechi din Florenţa, *Ponte Vecchio*, construit, în 1350, probabil de Nervi di Fioravante. Podul a fost proiectat în locul celui de lemn, care data din secolul al X-lea şi care fusese distrus de o inundaţie a râului Arno. Cu cele trei deschideri ale curbelor largi, sprijinite pe pilonii puternici, *Ponte Vecchio* este populat azi de micile magazine de bijuterii ţesute în etaje în silueta podului. Viaţa florentină continuă astfel a se desfăşura pe Arno azi ca şi altădată.

Spre sfârşitul secolului a fost construit *Palazzo Spini*, impresionant ca eleganţă, dimensiuni şi soluţie plastică. Înălţat pe patru nivele, subliniate de orizontalele puternice ale fiecărui etaj, edificiul prefigurează palatul florentin din Quattrocento. Monumentul îşi desfăşoară ritmicitatea verticală a ferestrelor distanţate egal, plinul şi golul se succed cu rigoare simetrică. Ultimul nivel este încheiat cu maşiculi şi creneluri. Fără această intervenţie finală, de influenţă medievală, *Palazzo Spini*, prin silueta echilibrată şi expresia de armonie, putea fi alăturat viitoarelor palate din Quattrocento, atât de caracteristice spiritului florentin.

Arhitectura religioasă în Duecento şi Trecento

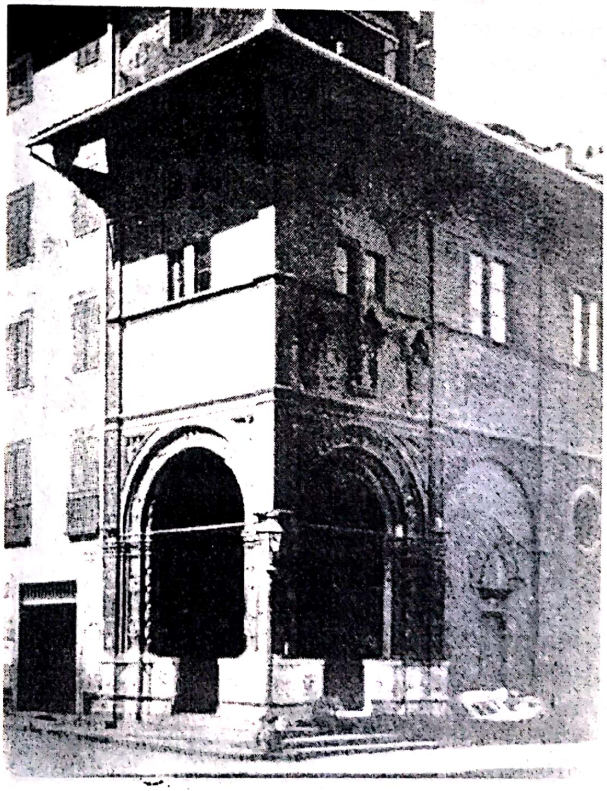
Duecento şi Trecento la Florenţa păstrează în arhitectura religioasă unele elemente ale stilurilor bizantin şi romanic. *Baptisteriul*, *Campanila lui Giotto* şi *Biserica San Miniato al Monte* sunt monumente care împletesc, parţial, elemente de structură bizantină şi romanică.

Baptisteriul Sfântul Ioan Botezătorul datează, se pare, din secolele VII-VIII. Construcţia – cu plan octogonal – este acoperită cu o cupolă – formată din opt pante – al cărei diametru este de 25 m.



FLORENŢA. LOGGIA DEL ORCAGNA SAU LOGGIA DEI LANZI DIN PIAZZA SIGNORIEI

FLORENŢA. LOGGIA DEL BIGALLO



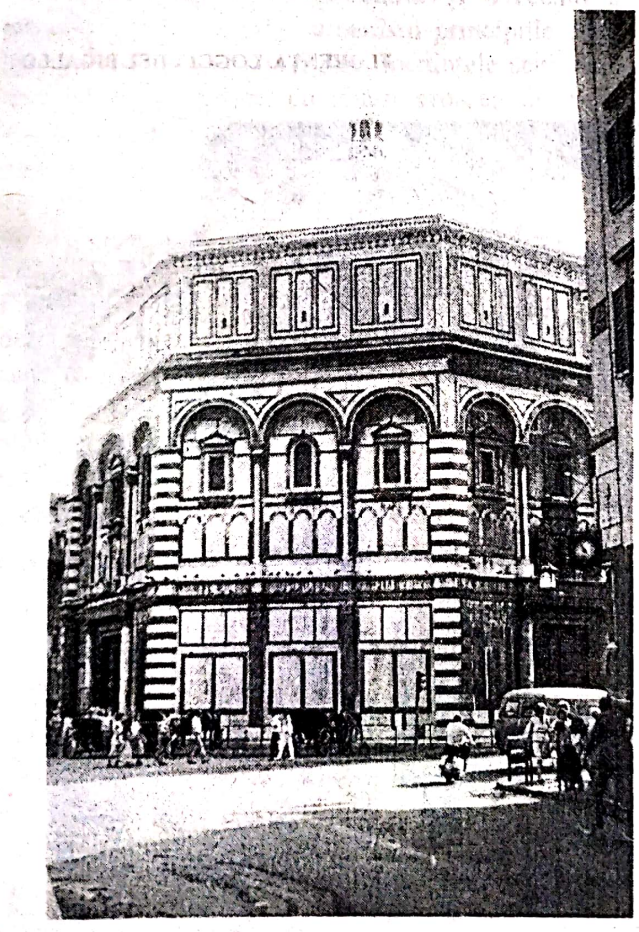
Scanned with OKEN Scanner

Edificiul a primit la exterior, mai târziu, placaj din marmură albă şi verzuie, iar la interior marmură albă şi neagră. Pavimentul este din mozaic şi se distinge prin frumuseţea jocului cromatic şi al geometriilor. Cele trei porţi ale *Baptisteriului*, decorate cu reliefuri din bronz, au fost sculptate la date diferite. Prima poartă din bronz (*poarta de sud*) a fost sculptată în 1336 de Andrea Pisano, care a realizat 28 de panouri cu sculpturi în relief, având ca subiecte momente din *Viaţa Sfântului Ioan Botezătorul*. Celelalte două porţi (*de nord* şi *de est*) aveau să fie sculptate mai târziu, în Quattrocento, de către Lorenzo Ghiberti.

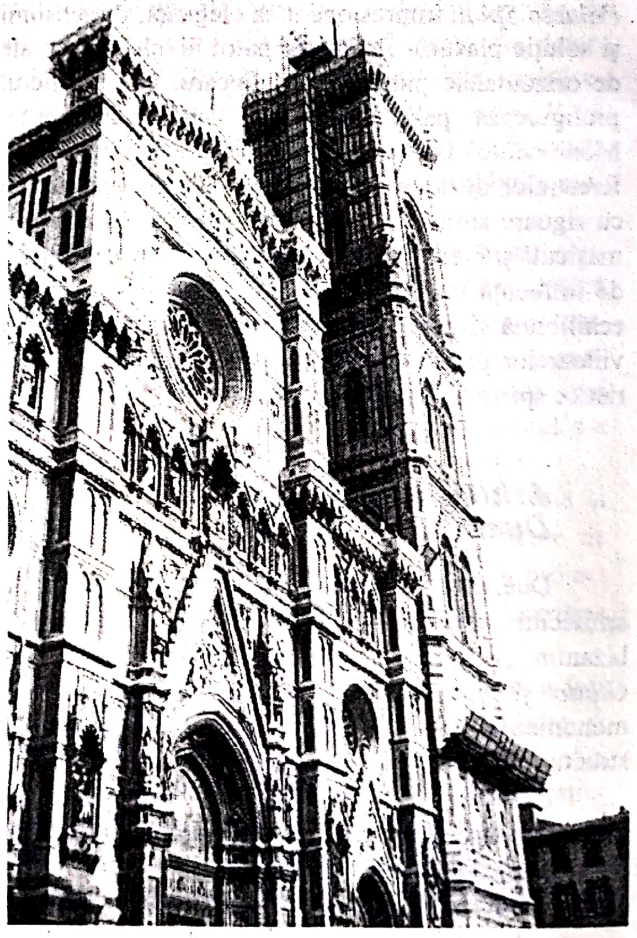
Biserica San Miniato al Monte a fost începută la sfârşitul secolului al XI-lea. Faţada ei a fost decorată în secolul al XIII-lea cu placaj de marmuri policrome – nuanţe de alb şi verzui – cu motive geometrice. Exteriorul acestui edificiu va face "epocă" prin formula estetică folosită.

Campanila lui Giotto ocupă un loc excepţional în configuraţia urbană a Florenţei din Trecento. Edificiul a fost proiectat şi început de Giotto (prima piatră a fost pusă cu mare pompă în 1334), după care activitatea pe şantierul *Campanilei* a progresat rapid. După moartea lui Giotto (1337), construcţia a fost continuată de succesorii săi şi terminată la sfârşitul secolului al XIV-lea. Silueta elansată a *Campanilei*, cu înălţimea de 82 m, este acoperită la exterior cu marmură policromă. La *Baptisteriu*, ca şi la *Biserica San Miniato al Monte*, decoraţia geometrică a marmurelor colorate formează unitatea şi podoaba cu aspect de bijuterie a ansamblului. Construcţia iese din rigorile şi principiile constructive ale monumentelor bizantine, romanice sau gotice. Proiectată iniţial a avea deasupra o fleşă gotică, în final s-a renunţat complet la vreo adăugire ascensională. Acoperirea *Campanilei* cu suprafaţă orizontală a fost unanim preferată şi acceptată. Cum elementele de structură gotică nu se regăsesc în construcţia *Campanilei*, influenţa gotică este semnalată doar la ornamentaţie, la decorarea ferestrelor. Stabilă şi echilibrată, relaţia dintre verticala şi orizontala volumului geometric al construcţiei ilustrează cultul formelor clasice. Ogivele

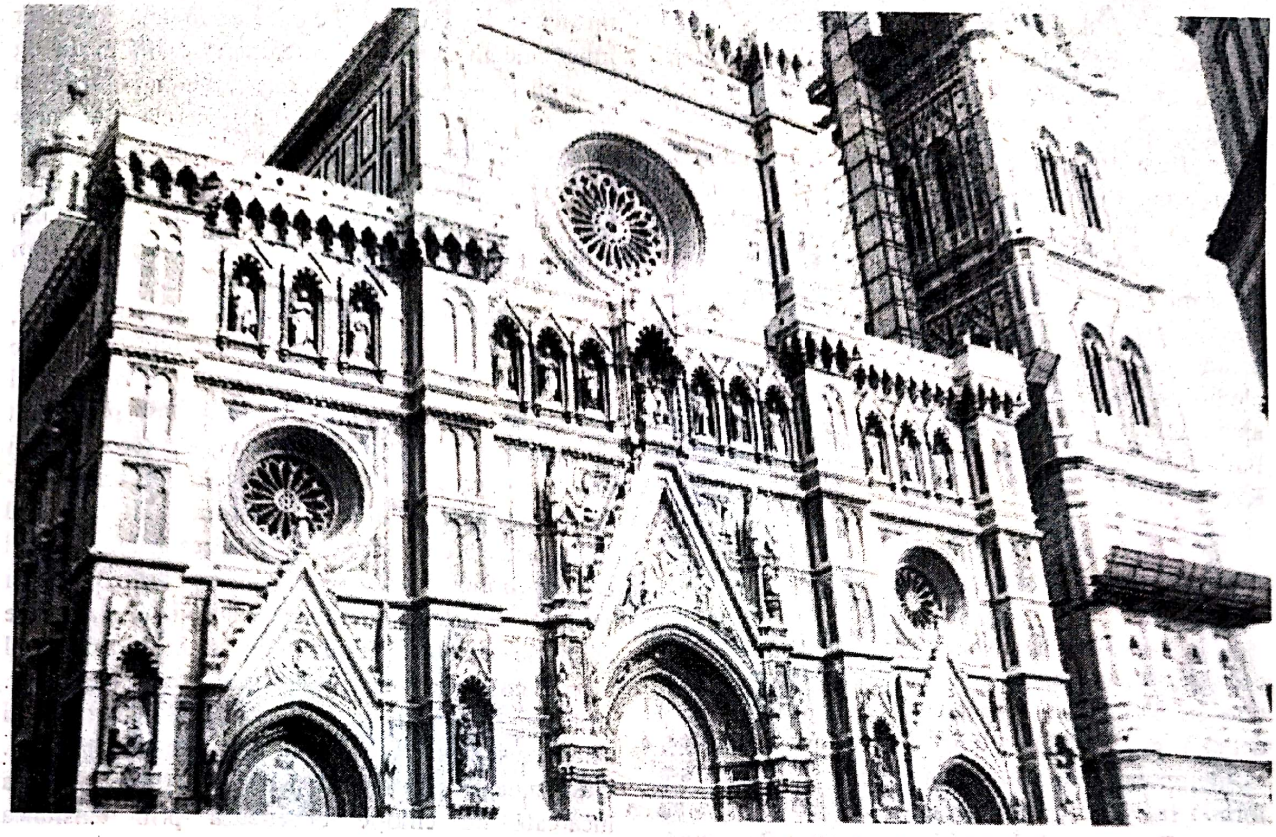
FLORENŢA. BAPTISTERIUL



FLORENŢA. CATEDRALA SANTA MARIA DEL FIORE, FAŢADA VESTICĂ ŞI CAMPANILA LUI GIOTTO



Scanned with OKEN Scanner



FLORENŢA. CATEDRALA SANTA MARIA DEL FIORE ŞI CAMPANILA LUI GIOTTO. FAŢADA VESTICĂ

ferestrelor, mai largi la etajele superioare decât la primul nivel, definesc preocuparea evidentă pentru armonia şi ritmul ponderat, care prefigurează spiritul Renaşterii. Zveltă şi elansată, *Campanila* proiectată de Giotto se impune nu numai prin înălţimea şi frumuseţea proporţiilor, ci şi prin simplitatea şi claritatea concepţiei. Sinteza formelor, logica şi organicitatea ansamblului stabilesc ordini şi rigori semnificative unei estetici diferite de aceea a goticului european din acel moment istoric.

Catedrala Santa Maria del Fiore, al cărei nume vine de la crinul, simbol al vechii Florenţe, simbol aflat şi pe armele florentine, a fost proiectată în Duecento. Catedrala are tradiţia originii fondării ei pe un câmp cu flori, loc care a dat şi numele Florenţei. Construcţia catedralei a fost începută la 1296 de Arnolfo di Cambio. După moartea acestuia, survenită la 1301, construcţia a fost continuată succesiv de Giotto, între anii 1334 – 1337, de Andrea Pisano, în perioada 1337 – 1349, de Francesco Talenti şi Giovanni di Lapo Ghini, între 1352 – 1369, precum şi încă de alţi artişti până la completa sa desăvârşire. Iniţial, Arnolfo a primit ordinul "construirii celei mai înalte, celei mai somptuoase şi celei mai măreţe biserici pe care spiritul uman a putut-o inventa şi pe care braţele omeneşti au putut-o executa". Edificiul are o suprafaţă de 17.530 m^2, o lungime de 168 m şi lărgime de 103 m. Interiorul se desfăşoară conform planului în cruce latină, cu trei nave separate de pilaştri fasciculaţi. Absida octogonală este înconjurată de deambulatorii şi absidiole. Acoperământul absidei, rămas nesoluţionat multă vreme, a fost asigurat abia mai târziu, în Quattrocento, prin construirea cupolei proiectată de Brunelleschi. Faţadele *catedralei* sunt placate cu marmură policromă, albăstruie, gri şi albastru verzui, a căror dominantă este dată de marmura albă.

Îndrăzneala şi originalitatea soluţiilor arhitectonice, împodobirea edificiului la exterior cu geometria jocurilor decorative ale marmurelor colorate şi cu numeroasele sculpturi în *ronde-bosse* şi relief fac din *Catedrala Santa Maria del Fiore* unul dintre monumentele de referinţă ale artei italiene şi universale.

Ansamblurile monumentelor florentine din *Piaţa Signoriei* şi din *Piaţa Domului Santa Maria del Fiore*, străzile şi pieţele publice, cele câteva palate, logii şi edificii religioase, care le împodobesc, deşi sunt contemporane, în Duecento şi

Scanned with OKEN Scanner

Trecento, cu arhitectura goticului ţărilor Europei apusene şi centrale, ele exprimă, încă de acum, gustul artistic şi idealul de viaţă al societăţii italiene a Renaşterii.

Renaşterea şi-a făcut apariţia la Florenţa, în concepţia arhitecturii şi ansamblurilor înălţate în Duecento şi Trecento – secole pregătitoare ale Umanismului. Renaşterea a prins viaţă, în cetatea lui Arnolfo di Cambio şi Orcagna, pretutindeni în spaţiile generoase ale pieţelor, în liniştita ritmare a arcadelor logiilor, în proporţiile echilibrate ale clădirilor. La Florenţa spiritul noii gândiri estetice a apărut înainte de a se manifesta, în explozie, în toată Italia şi a se generaliza ca expresie a Umanismului Renaşterii.

Pictura în Duecento

CIMABUE (Cenni di Pepi, 1240/50 – 1302), considerat reprezentantul de vârf al picturii florentine în Duecento, este personalitatea cu care a debutat pictura florentină în secolul al XIII-lea. Contemporan cu Guido da Siena, Cimabue s-a format la Florenţa, în echipa mozaicarilor care au decorat Baptisteriul. În ambianţa artistică florentină, Cimabue a dobândit respectul pentru rigorile stilistice ale artei bizantine, dar şi pentru expresia vie de poezie şi graţie. La treizeci de ani, pictorul s-a aflat la Roma, lucrând cu marele mozaicar Jacopo Torriti, după care el a realizat o suită de fresce la Assisi, pentru decorarea ansamblului *Basilicii San Francesco*, ridicată deasupra mormântului sfântului. În biserica superioară, printre cele mai impresionante fresce se află *Crucifixul,* iar în biserica inferioară *Madona cu patru îngeri şi Sfântul Francisc.*

Printre operele celebre ale lui Cimabue, aflate la Florenţa, sunt: *Crucifixul (Capella dei Pazzi – biserica Santa Croce)* şi *Fecioara cu pruncul* (Galeria Uffizi).

Viziunea artistică a lui Cimabue, deşi parţial tributară influenţelor bizantine, se impune momentului prin expresia metafizică, prin aerul de melancolie şi graţie. Ieşirea din limbajul schematic al dogmei se datorează colorismului îndrăzneţ şi euritmiei muzicale a stilizărilor.

Celebrul *Crucifix* de la *biserica Santa Croce* din Florenţa este conceput ca un simbol al sacrificiului acceptat prin total abandon. Sentimentul dramei, exprimat în curba dureroasă a trupului răstignit al lui Hristos, este amplificat de tonalitatea rece a acordurilor de albastru-violaceu, cu efecte metalice de bronz oxidat. Fluiditatea tonurilor imateriale ale suprafeţei de culoare se află în dialog cu ecranul de aur. Soluţia o regăsim şi în compoziţia *Fecioara cu pruncul.* Expresia generală a acesteia este dată de echilibrul dintre masiv şi graţie, pondere şi inefabil, raţional şi sensibil. Aceste calităţi vor deveni specifice Toscanei. Anunţate acum prin Cimabue, ele vor fi cristalizate în pictura din Quattrocento.

Centrul compoziţional al lucrării este marcat, arhitectonic şi cromatic, de tronul divin în care se află *Fecioara cu pruncul.* Plantat autoritar în axul median al imaginii, tronul este înconjurat şi susţinut de îngeri, delicate fiinţe aureolate, ale căror ritmuri gestice sugerează cadenţe muzicale. Stilizarea elegantă, grafierea fluidă a acestora sunt cu totul remarcabile. Cromatica, deşi păstrează încă fondul de aur aplicat bidimensional, are prezente mici cantităţi de culoare, tonuri de roşu, violet, brun care amintesc paleta sienezâ. Ele stabilesc dialogul vibrant cu marile suprafeţe acoperite cu foiţa de aur. Aplicate în dozaje reţinute, culorile punctează şi îmbogăţesc ritmic ansamblul discret al compoziţiei. Deşi tonurile s-au alterat parţial, în timp, viziunea încărcată de emoţie obsedează prin tensiunea expresiei poetice.

Îmbinarea expresiei transcendente cu umanul, aerul metafizic şi sensibil al particularei viziuni a lui Cimabue prefigurează idealul de mai târziu al *Madonelor* lui Rafael. Expresia complexă a *Fecioarei,* strania privire, uşor pierdută în sine, întreaga ei stare lăuntrică are acea notă gravă a misterului caracteristic artei mari.

Despre Cimabue, a cărui creaţie poate fi considerată ca prim poem al picturii florentine, Dante afirma că a fost pictorul cel mai apreciat şi mai admirat al Florenţei până la Giotto.

Pictura în Trecento

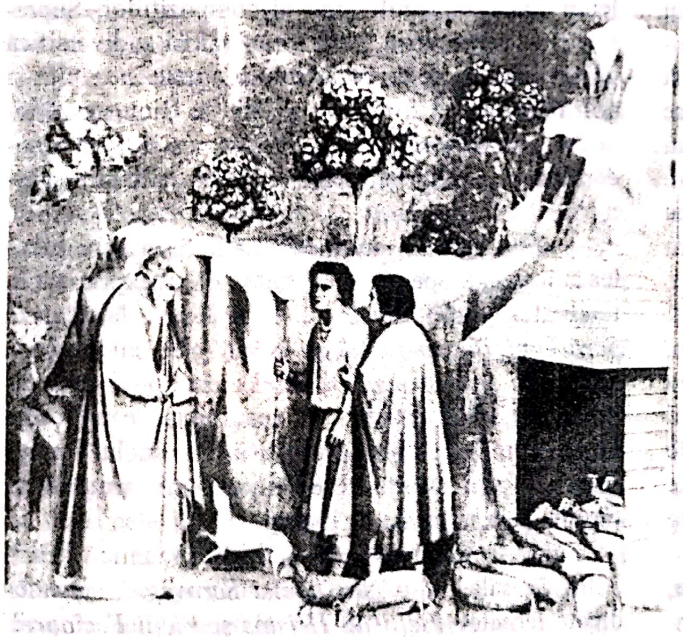
GIOTTO DI BONDONE (1266 – 1337) – pictorul cu valoare crucială în perioada pregătirii Umanismului Renaşterii italiene – a fost cel care a formulat viziunea originală a picturii florentine în Trecento. El a deschis era picturii murale a Florenţei şi a marcat debutul acesteia cu măreţia monumentală.

Bizantinismul, parţial prezentat în creaţia lui Cimabue, a fost înlocuit de Giotto printr-un univers estetic puternic, cu totul personal.

După viziunea formelor fragile ale operei lui Cimabue, pictura lui Giotto va şoca prin amploare, robusteţe şi soliditate.

Scanned with OKEN Scanner

GIOTTO. ÎNVIEREA LUI LAZĂR



GIOTTO. IOACHIM ŞI PĂSTORII

GIOTTO. MADONA TRONÂND (UFFIZI)

Scanned with OKEN Scanner

Creaţia lui Giotto poate fi studiată şi admirată în câteva centre de cultură plastică ale Italiei – Roma, Florenţa, Assisi, Padova – unde pictorul a lăsat ansambluri de frescă. Geniul lui Giotto nu poate fi înţeles în toată măreţia, decât în faţa marilor ansambluri de frescă de la Assisi şi, mai ales, de la Padova. La sfârşitul vieţii a fost invitat la Napoli şi la Milano să conducă lucrările de arhitectură în cele două oraşe.

Când, în 1300, Giotto a executat la Roma mozaicul cu *Corabia Apostolilor, Navicella,* contemporanii săi au fost uimiţi de intensitatea dramatică şi forţa expresivă, considerând apariţia lucrării ca un eveniment.

Frescele pictate de Giotto, pe la 1300, în biserica superioară a *bazilicii San Francesco* din Assisi, care prezintă *Viaţa Sfântului Francisc* (1181 – 1226), constituie, în creaţia pictorului, primul ansamblu de compoziţii concepute într-o suită de scene. Acestea urmăresc cronologic datele biografice ale faptelor şi evenimentelor vieţii Sfântului Francisc, devenite oficiale mai târziu. Tulburătoarea existenţă a călugărului de la Assisi, sanctificat la 16 iulie 1228, a creat în epocă un curent curajos de opinie, oferind contemporanilor un nou ideal de viaţă. Noile repere existenţiale ale generaţiei şi-au aflat un ecou artistic emoţionant în pictura lui Giotto. Prezentat ca unul dintre călugării contemporani cu pictorul, Sfântul Francisc din Assisi a fost imaginat ca o fiinţă senină şi calmă, ca un mare iubitor de natură, cu sentimentul armoniei cu natura şi cu lumea înconjurătoare, cu fiinţele cuvântătoare şi necuvântătoare. Asemenea altor personaje cu fizionomii şi veşminte toscane, modelul pentru Sfântul Francisc a fost selectat de pictor, probabil, chiar dintre ecleziaştii toscani. Îmbrăcat în costumul călugărilor franciscani, înconjurat de porumbei, *Sfântul Francisc predicând păsărilor* comunică nu numai despre viaţa şi atitudinile contemporanilor lui Giotto, ci şi despre lumea sensibilă şi emoţiile frumoase trăite de om în faţa naturii. Cu suita de scene inspirate din *Viaţa Sfântului Francisc*, Giotto anunţă Umanismul Renaşterii. Personaje contemporane, trăiri şi ambianţe cunoscute şi observate, fragmente de peisaj din natura toscană animă compoziţiile frescelor, care evocă realitatea recognoscibilă. Frumuseţea sobră a formelor şi culorilor, expresia nobilă a gesturilor şi atitudinii, sentimentul măreţiei respiră geniul.

Marea noutate a interpretării lui Giotto se impunea nu numai prin integrarea subiectului în contemporaneitate, ci şi prin umanizarea trăirilor şi situaţiilor. Subiectul biblic era folosit de Giotto ca pretext de prezentare a ambianţei societăţii italiene. În plus, viziunea îndrăzneaţă introducea simplificarea naraţiei, fixată la momentele cheie ale acţiunii. Simplitatea figurilor izolate, gesturile lor, esenţiale ca semnificaţie, surprind prin sinteză şi claritate. Printr-un expresiv gest pantomimic, arhitectonica formelor face lizibilă semnificaţia ideatică a subiectului. Timpul fizic îşi pierde valoarea şi sempare încremenit, suspendat în statica gestului împietrit. Pictorul urmăreşte firul afectiv al stării şi îl fixează, potenţându-l în tensiunea lui maximă. Giotto surprinde sublimul clipei esenţiale.

Remarcabilă este simplitatea comunicării stării, regia gestului expresiv. Pentru Giotto simplitate înseamnă sinteză, comunicare concisă a ideii şi sentimentului.

Mijloacele de expresie plastică sunt concentrate şi ele la esenţă. Sinteza compoziţiei este realizată prin gruparea logică a personajelor şi masivitatea corporală a acestora. Construcţia solidă a ansamblului este susţinută de arhitectura compactă a maselor de culoare. Autoritatea spiritului novator al lui Giotto se face simţită în programul estetic îndrăzneţ urmărit de pictor în compoziţie şi în preocupările cromatice. Masele de albastru ceruleum stabilesc aerul seren al compoziţiilor. Suprafeţele de verde, roşu, ocru, brun animă şi diversifică paleta cromatică, creează ritmuri ample între plin şi gol. Frumuseţea frescelor pictate de Giotto emoţionează prin puternica tensiune expresivă, prin modernitatea viziunii şi îndrăzneala modalităţilor plastice.

Anvergura monumentalităţii, prin care excelează întreaga operă a lui Giotto, a fost exprimată în totalitatea forţei creatoare la Padova, la *Capela Scrovegni (Cappella degli Scrovegni* sau *biserica Madonna dell' Arena*, pe locul arenei unui amfiteatru antic), când artistul atingea vârsta de patruzeci de ani. Pe lângă forţa dramatică, ansamblul impresionează prin ştiinţa compoziţiei, prin armonie şi poezie, prin expresia de măreţie.

Frescele pictate la Padova în anii 1303 – 1305, în sala boltită a *Capelei Scrovegni*, sunt dedicate temelor *Vieţii lui Hristos* şi *Vieţii Fecioarei.* Dispuse în panouri, care se succed în trei etaje, acestora Giotto le-a adăugat alte două compoziţii, pe peretele vestic *Judecata de Apoi*, iar pe arcul de triumf *Buna Vestire.*

Faţă de spiritul seren al scenelor pictate la Assisi, frescele de la Padova emoţionează prin accentele tragice şi tensiunea dramatică maximă.

Scanned with OKEN Scanner

Îndurerarea, sentimentele de suferinţă sunt încărcate de patetic. Trăiri tot mai complexe îşi fac loc în pictura italiană o dată cu frescele de la *Capela Scrovegni*. Scenele de implorare, disperare, chemare ori surpriză alătură stările de refuz, duioşie şi iubire maternă sau coeziune familială. Sentimente trăite intens construiesc un univers imagistic nou. Impresia este puternică. Impactul emoţional este instantaneu. Personajele sunt cuceritoare prin demnitate. Ţinuta statuară, austeră, imobilitatea monumentală dau aerul solemn. Totul respiră măreţia. Superioritatea fiinţei umane se impune ca responsabilă a actelor decise şi trăite.

Compoziţional, scenele se ordonează simplu şi clar. Formele şi personajele, grupările acestora se definesc arhitectonic pe fundalul bidimensional. În spectacolul scenic al imaginii, Giotto a adăugat un plus de regie compoziţională. *Maria şi Elisabeta, Întâlnirea lui Ioachim cu Sfânta Ana, Fuga în Egipt* sau *Plângerea* sunt compoziţii care impresionează puternic prin înalta tensiune emoţională. Acţiunile, mai complexe, ca subiect, ale acestora, în comparaţie cu cele tratând *Viaţa Sfântului Francisc*, folosesc grupuri cu cinci până la zece-douăsprezece personaje. Deşi sugerarea mişcării continuă a fi realizată pantomimic, tensiunea afectivă este comunicată pregnant prin dispunerea savantă a personajelor în compoziţie şi printr-un plus de spontaneitate, cum este în *Fuga în Egipt* sau *Visul lui Ioachim*.

În pictura florentină, Giotto a creat, pentru întâia dată, o viziune materială a lumii, conformă ponderabilului şi legii gravitaţiei. Personajele lui Giotto nu plutesc. Ele au greutate, masă şi densitate. Printre scenele de la Padova, două sunt deosebite ca soluţie plastică şi forţă expresivă. Una prezintă *Întâlnirea Mariei cu Elisabeta*, îmbrăţişate, egale în condiţia lor de fiinţe alese a trăi destine excepţionale; a doua este *Trădarea lui Iuda* sau *Vinderea lui Iisus*. Aceasta din urmă este superioară prin echilibrul senin şi detaşarea din biologic a lui Iisus. Iuda este vânzătorul, tipul uman sperjur, instinctual, abject prin slăbiciunea trădării. Poate mai mult decât în toate celelalte compoziţii, această scenă rezumă forţa de distincţie categorială a tipologiilor şi situaţiilor, capacitatea lui Giotto de a penetra semnificaţiile fundamentale ale unei problematici. Sinteza, concizia, tensiunea stau la baza imaginii create de Giotto.

Colorismul paletei cromatice oferă, de asemenea, un aspect surprinzător ca modernitate, datorită inventivităţii şi îndrăznelii. Problematica acordurilor şi armoniilor cromatice, afirmată de Giotto încă din anii 1300, era total străină artiştilor italieni contemporani cu pictorul. Fondul de aur din pictură în Duecento a fost înlocuit de Giotto cu suprafeţele cromatice bogat pigmentate, desfăşurate în plaje egale ca intensitate. Cu intuiţie genială, Giotto a folosit paleta spectrală şi legea contrastului simultan al culorilor, atât în frescele de la Assisi, cât şi în cele de la Padova. Oricât de uimitor ne-ar părea, ele stau azi probă experienţelor acestui mare vizionar al picturii europene moderne.

Constatăm, astfel, aplicarea de către Giotto a principiilor raporturilor calorice în relaţia lumină-umbră, respectiv culori calde pentru zona luminată şi culori reci pentru umbre. De exemplu, mantiile personajelor primesc tonuri de galben auriu sau roşu pentru zona luminată şi tonuri de albastru-violet pentru zona umbrelor. Alteori, fără a urmări relaţia lumină-umbră, Giotto este preocupat de frumuseţea în sine a armoniilor cromatice. În acest scop, Giotto foloseşte cu dezinvoltură fie armonii ale paletei spectrale, fie armonii conforme legii contrastului simultan al culorilor. Astfel, suprafeţele de culoare se exaltă reciproc prin alăturarea tonurilor calde şi reci, ca, de exemplu, tonurile de galben şi roşu, juxtapuse tonurilor de albastru, verde, violet în frescele de la Assisi. Tonuri primare şi tonuri binare sunt juxtapuse, alteori în relaţii de complementaritate: galben-violet, roşu-verde, ca în frescele de la Padova.

Un alt principiu cromatic, uimitor pentru Trecento, este folosit de Giotto la Padova: sugerarea volumelor şi materialităţii formelor cu ajutorul substanţialităţii sau diluţiei pigmenţilor. Încărcarea bogată cu pigment a unor zone urmărea sugerarea soliditătii sau greutăţii materiei în zona umbrei. Tonuri transparente de roz şi sidefiu, uşoare griuri reci-albăstrui sunt alăturate tonurilor de albastru dens sau de brun. Diluarea pigmentului crea iluzia luminozităţii, efectul solarităţii şi uşurarea densităţii materiei.

Forma este definită prin juxtapunerile culorilor. Suprafeţele trăiesc astfel prin plaje de culoare alăturate în mod frecvent. Mai rar, ele sunt definite prin contur sintetic, dar, şi atunci, ductul are valoarea cromatică sau luministică. Impresia de spaţiu şi spaţialitate este obţinută în frescele de la *Capela Scrovegni* prin perspectiva cromatică. Respectiv, culorile calde, care au intensitate luministică maximă, sunt situate în prim plan şi creează efectele de apropiere. Culorile reci, care au forţă calorică mică, sunt aşezate către fundal şi dau iluzia succesiunii planurilor. Ele sugerează astfel depărtarea de privitor. Planurile intermediare sunt eşalonate

Scanned with OKEN Scanner

către fundal, acesta fiind ecranul care închide spaţiul cu o suprafaţă de culoare rece. Conceptul de aplicare plată, bidimensională, a culorilor ajută şi el ca spaţiul plastic să nu sugereze spargerea zidului prin iluzia adâncimii exagerate, suprafeţele de culoare păstrându-se paralel cu zidul.

Atragem atenţia asupra valorii excepţionale a acestor aspecte morfologice, cu atât mai mult cu cât ele au fost elaborate în urmă cu aproape şapte sute de ani, prin anii 1303 – 1305.

Mai târziu, prin 1317, în *Capela Bardi* de la *biserica Santa Croce* din Florenţa, Giotto a reluat scene din *Viaţa Sfântului Francisc din Assisi*. De data asta, în compoziţiile care îl prezintă pe Sfântul Francisc, raporturile cromatice şocante sunt înlocuite de Giotto cu paleta tonurilor fluide de violaceu, albastru ceruleum şi ocru auriu. Masele de culoare sunt concepute pictural. Aici, maturitatea stilului atinge forma majoră a concepţiei componistice şi cromatice. *Capella Bardi*, în totalitate pictată de Giotto, este considerată una dintre cele mai semnificative opere din creaţia pictorului.

Analizând personalitatea şi creaţia lui Giotto distingem prezenţa dominantă a spiritului clasic. Ambele etape ale operei sale, prima la Assisi, a doua la Padova, au fixat reperele stilistice ale echilibrului controlat de spiritul raţional. Evoluţia întregii creaţii a lui Giotto stă astfel sub semnul esteticii umanismului clasic. Operele florentine ale artistului, ulterioare frescelor de la Assisi şi Padova, *Madona tronând* (Uffizi) sau decoraţia *capelelor Bardi* (1317) şi *Peruzzi* (1320) de la *biserica Santa Croce* se definesc prin desăvârşirea clarităţii sale clasice.

Madona tronând sau *Madonna d'Ognissanti* (Uffizi), pictură de altar, cu treizeci de ani mai târzie decât *Fecioara cu pruncul*, pictată de Cimabue, se impune prin realizarea solidă a compoziţiei, prin masivitatea monumentală a formelor şi aerul de vigoare austeră. *Madona tronând* marchează totodată un moment crucial ca îndrăzneală în evoluţia viziunii iconografice florentine a *Fecioarei cu pruncul*. Umanismul Renaşterii este anunţat prin accentele noi ale viziunii lui Giotto, care formulează idealul de om, inspirat din contemporaneitate, ca reverberare a aspiraţiei epocii.

Conţinutul filosofic al întregii creaţii giotteşti dezvoltă două teze: respectarea demnităţii umane şi afirmarea spiritului civic. Ambele susţin atitudinea şi concepţia existenţială a lui Giotto: demnitatea fiinţei umane, subliniată prin forţa morală superioară a personalităţii individului; afirmarea spiritului civic, definit prin acceptarea de către individ a integrării lui armonioase în cadrul colectivităţii.

Cu aceste principii demersul către Umanismul Renaşterii este formulat cu autoritate. Trecento, prin spiritul clasic al operei lui Giotto, anunţă Renaşterea. Monumentalitatea gravă, măreţia singulară în epocă, a viziunii artistului situează pictura sa la un etaj superior faţă de viziunea metafizică din Duecento a lui Cimabue.

Giotto îşi încheie existenţa după ce punctase deschiderea erei picturii murale în Florenţa şi formulase principiile fundamentale ale Şcolii de frescă florentină.

Existenţa spirituală a contemporanilor lui Giotto, aflaţi la Florenţa, Roma, Assisi, Padova, unde pictorul fusese invitat să picteze, a fost marcată de personalitatea legendară a artistului aureolat de puterea geniului.

Aspectele de modernitate şi dimensiune excepţională a forţei creatoare, care ne surprind când privim şi analizăm azi pictura lui Giotto, vor fi subiecte cu care ne vom întâlni, în istoria artelor plastice, de fiecare dată, când vom analiza capodopera şi geniul artistic creator al marilor personalităţi.

Scanned with OKEN Scanner

RENAŞTEREA ÎN ARTA ITALIEI. QUATTROCENTO

Scanned with OKEN Scanner

JACOPO DELLA QUERCIA. RELIEF DE LA FONTE GAIA DIN SIENA

Scanned with OKEN Scanner

RENAŞTEREA ÎN ARTA ITALIEI

QUATTROCENTO

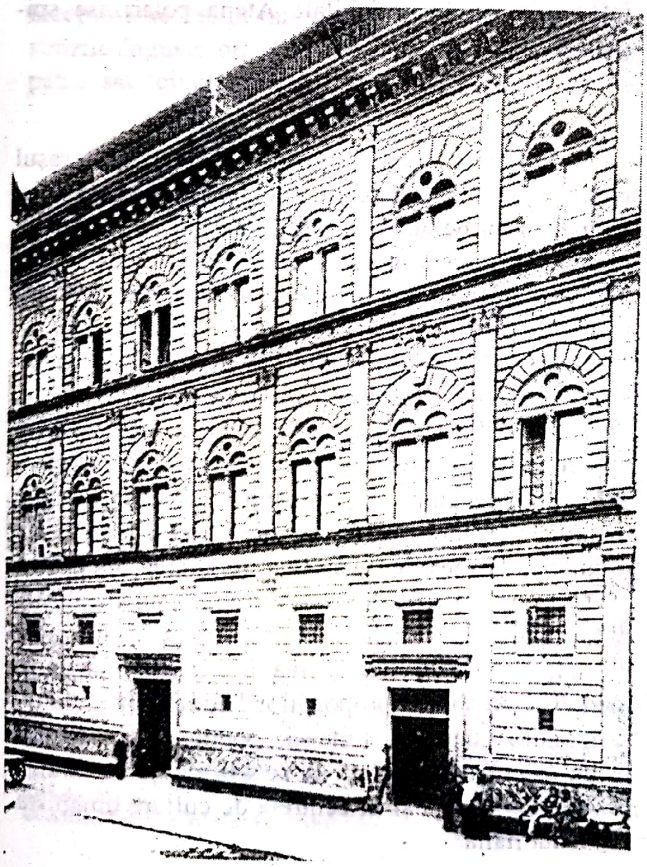
(Secolul al XV-lea)

FLORENŢA

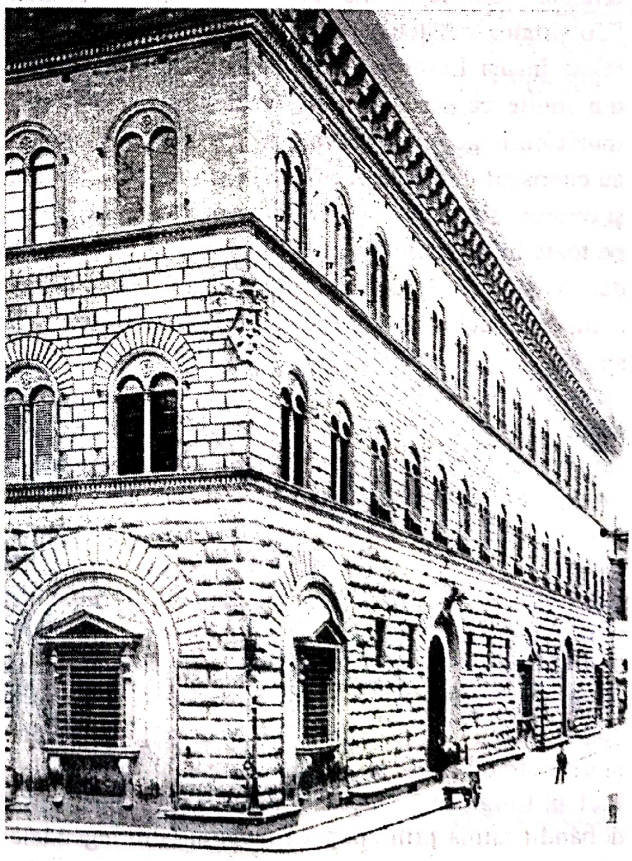
Secolul al XV-lea italian (Quattrocento, secolul anilor 1400) are o fizionomie particulară. Peninsula, divizată în state rivale aspirând la hegemonie, va dobândi cu încetul echilibrul.

Începutul secolului al XV-lea la Florenţa a fost caracterizat de numeroase tulburări politice, născute între marile familii nobile, între burghezie şi nobili, de lupte, din care au ieşit învingători Medicii. Cele trei generaţii ale Familiei Medici, care s-au succedat, s-au afirmat prin personalităţi puternice – Cosimo cel Bătrân (Il Vecchio), conducător al republicii florentine în perioada 1434 – 1464 şi considerat "Părintele patriei", fiul acestuia, Piero de' (dei) Medici, şi, în sfârşit, Lorenzo de' Medici, fiul lui Piero şi nepotul lui Cosimo. Supranumit *Magnificul,* Lorenzo de' Medici a fost Mecena şi conducătorul destinelor Florenţei între anii 1469 – 1492. Strălucit spirit umanist şi autoritar om politic, nu numai pentru Florenţa, ci pentru toate statele italiene, Lorenzo a menţinut, cu fineţe şi abilitate diplomatică, echilibrul şi pacea între cetăţile Italiei din nordul până în sudul peninsulei.

ALBERTI. PALAZZO RUCCELAI. FLORENŢA



MICHELOZZO. PALAZZO MEDICI. FLORENŢA



Scanned with OKEN Scanner

El însuşi poet rafinat, a susţinut artele şi cultura Renaşterii, reuşind să facă din Florenţa capitala culturală şi artistică a Europei. Destinul Florenţei se confundă cu destinul lui Lorenzo Magnificul. După moartea sa, strălucirea Florenţei, considerată epicentrul efervescenţei şi culturii italiene din Quattrocento, se va stinge. Secolul următor, Cinquecento, va polariza la Roma forţele creatoare, artiştii şi personalităţile strălucite ale Italiei.

În ambianţa de efervescenţă stimulatorie, trăită de cetăţile Italiei încă de la începutul secolului, Florenţa a ocupat locul de frunte. Prin mecenatul familiei de' Medici a fost susţinută afirmarea numeroaselor personalităţi ale culturii, literelor şi artelor. Florenţa a devenit astfel unul dintre cele mai fecunde centre ale civilizaţiei umaniste a Renaşterii.

Umanismul Renaşterii contura preocupările fundamentale ale creatorilor şi oamenilor de cultură, fixate asupra omului şi calităţilor lui excepţionale. Interesul societăţii concentrat asupra individului şi asupra aportului, profesional şi moral, al acestuia adus colectivităţii, promovarea acestui tip de valori însuma nivelul elevat al societăţii Quattrocento-ului. Societatea era organismul care aprecia, selecta şi omagia valorile înalte ale spiritului şi creaţiei. "Totalitatea cetăţenilor florentini este – după cum relata însuşi Lorenzo de' Medici – un corp format din multe capete". Pictorii, sculptorii şi arhitecţii, muzicienii, geometrii, oratorii şi filosofii Florenţei au cunoscut în Quattrocento cele mai înalte aprecieri şi onoruri din partea semenilor. Apariţia mecenaţilor pe toată harta Italiei, a curţilor princiare înconjurate de artişti, a înregistrat în secolul al XV-lea competiţia celor mai frumoase şi nobile orgolii ale spiritului.

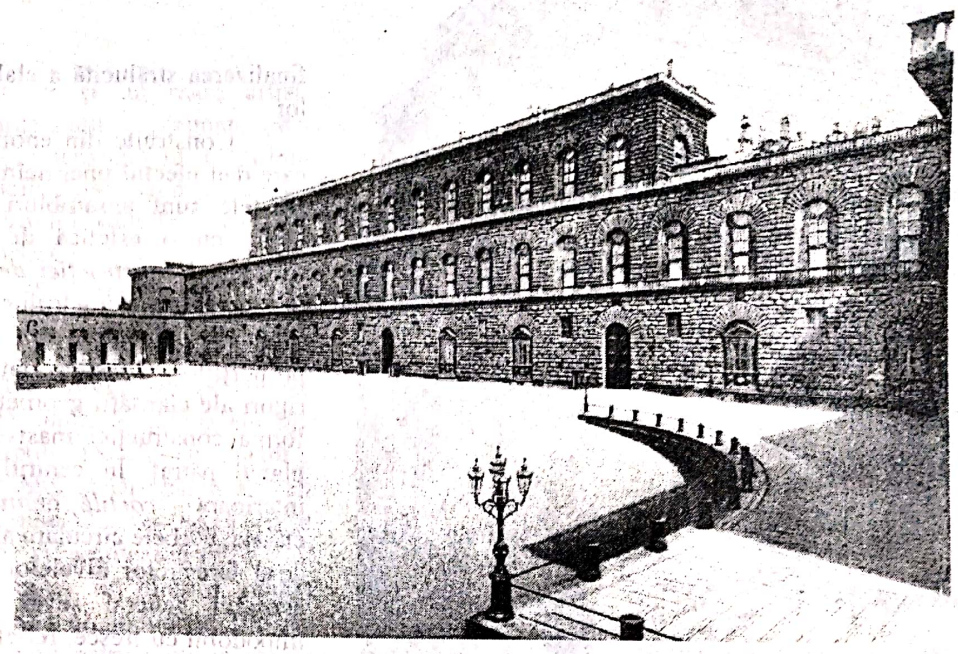
Academia Platonică, înfiinţată în Casa Medici, în 1459, a grupat spiritele strălucite ale filosofiei, literaturii şi poeziei în jurul lui Cosimo şi, mai târziu, alături de Lorenzo, el însuşi rafinat poet. S-a spus că în Casa Medici a luat fiinţă leagănul Umanismului. În vila de la Careggi, pusă la dispoziţia *Academiei Platonice* de către Cosimo, se desfăşurau discuţiile savante ale filosofilor, poeţilor şi artiştilor. Printre ei se aflau figuri strălucite ca: Marsilio Ficino, "teologus et medicus", conducătorul *Academiei Platonice* din Florenţa, marele traducător în limba latină al operei lui Platon; Luigi Pulci, literat şi poet, al cărui nume şi-a dobândit faima prin epopeea inspirată din legendele cavalereşti franceze ale ciclului carolingian; Angelo Poliziano, scriitor, poet rafinat, erudit şi profesor la Universitatea din Florenţa. Nelipsit era şi Pico della Mirandola, filosoful şi omul de cultură a cărui memorie îi îngăduia să scrie şi să citească în patruzeci de limbi. Spirite pasionate de cultura antică se întreceau în elocinţă: Cristoforo Landino, filosof şi mare latinist, comentator al *Divinei Comedii;* Demetrius Calcondilas, profesor de literatură greacă la Universitate, bibliotecarul lui Lorenzo şi îngrijitor al ediţiilor tipărite ale lui Homer şi Socrate; Ioan Arghiropulos, veneratul maestru al lui Lorenzo, care şi-a îmbrăcat toga aulică la Padova, activ apoi în Universitatea florentină, şi care a procurat codice rare greceşti, achiziţionate cu monede de aur la Atena şi Bizanţ. Alături de aceştia se aflau: Leon Battista Alberti, arhitect şi geometru, autorul tratatelor de arhitectură, sculptură şi pictură; Botticelli, creatorul *Primaverei;* alte ilustre personalităţi din lumea artelor, ca Verrocchio, Filippino Lippi, Luca Signorelli, poeţi, filosofi, artişti copişti de manuscrise, bibliofili care copiau, transcriau şi reparau manuscrise. Toţi aceştia au creat elita spiritualităţii italiene şi au determinat efervescenţa Umanismului. Ei au contribuit ca Florenţa să devină centrul cultural al Europei, veritabila capitală artistică a lumii Mediteranei, întocmai cum în antichitate Atena polarizase spiritele creatoare ale Greciei.

Arhitectura

Florenţa, oraşul florilor, este de fapt oraşul pietrei şi oraşul lespezilor. Cetatea, a cărei inimă a animat evenimentele fierbinţi ale istoriei şi culturii toscane, ocroteşte azi monumentele şi comorile de artă ale uneia dintre epocile de vârf ale geniului creator al omenirii – Renaşterea din Quattrocento.

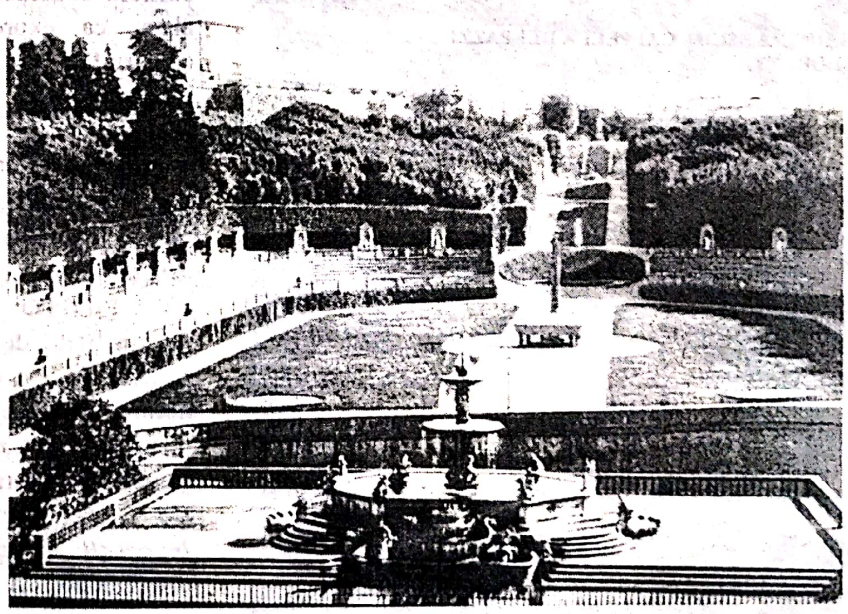
Arhitectura Florenţei în Quattrocento a cristalizat principii constructive bazate pe geometrie, urmărind definirea frumuseţii ideale a formei. Descoperirea perspectivei bazate pe reguli matematice a servit reprezentării şi stăpânirii spaţiului într-o manieră revoluţionară. Asimilarea unor rigori ale ingineriei medievale, bizantine, romanice sau gotice au fost cuplate de arhitecţii florentini cu idealurile de armonie ale antichităţii greco-romane. Animată de spiritul clasic, Renaşterea a adăugat spiritului medieval echilibrul proporţiilor "numărului de aur" şi monumentalitatea sintezei, ponderea şi măsura. Noua estetică a început să se afirme şi să strălucească la Florenţa şi în centrele de cultură umaniste din toată Italia.

Scanned with OKEN Scanner



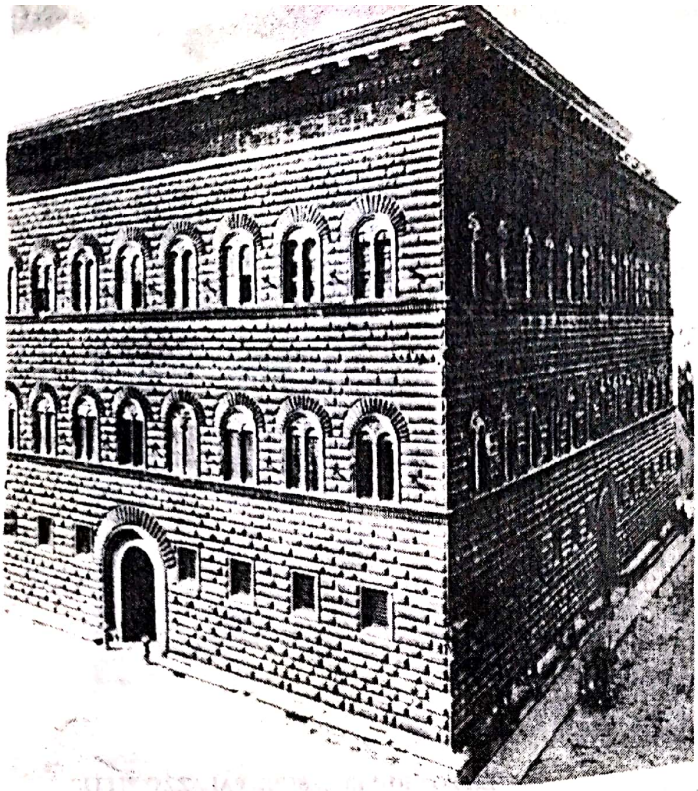
FILIPPO BRUNELLESCHI. PALAZZO PITTI. FLORENŢA

Pasionatul interes al arhitecţilor florentini pentru antichitatea greco-romană, studiul geometriei, al simetriei, al sistemului de proporţii modulare, al regulilor, care dirijează elaborarea ordinelor arhitectonice, au stat la baza concepţiei noi în construcţia edificiilor religioase şi civile. În afara bisericilor şi catedralelor, a ansamblurilor sacre, au început a se înălţa numeroase palate, în pieţe şi pe străzile înguste ori largi ale oraşului. Palate cu trei, patru sau cinci niveluri, de dimensiuni grandioase, cu ziduri groase şi faţade din blocuri de piatră, cu tăietura "în diamant", defineau noua înfăţişare a Florenţei. Rivali şi geloşi în luptele orgolioase pentru supremaţia Florenţei, bancherii erau posesorii palatelor tot mai impunătoare ca dimensiune şi înfăţişare. Reprezentativele palate ale Florenţei, construite în numai câteva zeci de ani ale secolului al XV-lea, au fost opera unor arhitecţi străluciţi. *Palatul Medici*, realizat de Michelozzo Michelozzi,



FILIPPO BRUNELLESCHI.
PALAZZO PITTI.
GIARDINI DI BOBOLI. FLORENŢA

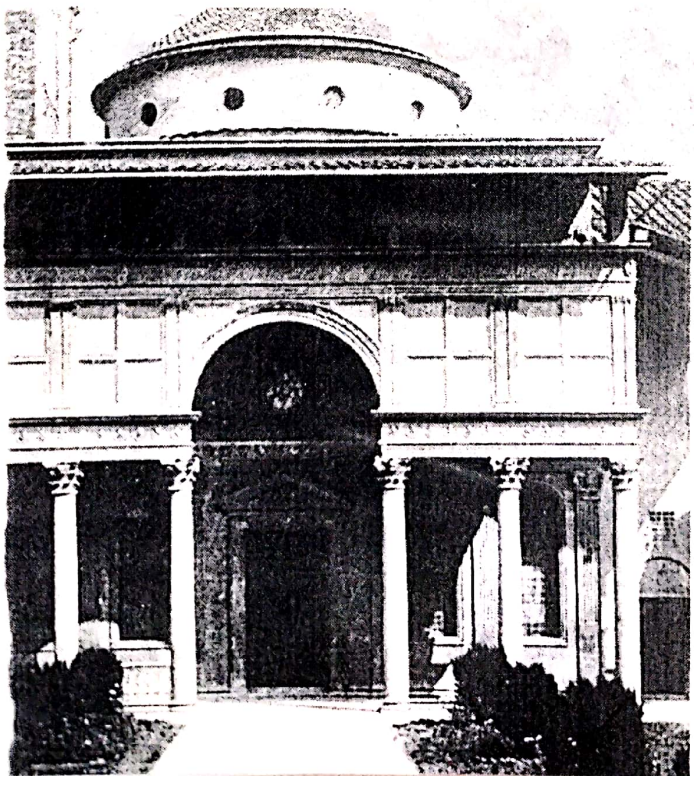
Scanned with OKEN Scanner



BENEDETTO DA MAJANO. PALAZZO STROZZI. FLORENŢA

Palatul Rucellai, datorat lui Leon Battista Alberti, *Palatul Strozzi,* construit de Benedetto da Majano, sau *Palatul Pitti,* proiectat de Filippo Brunelleschi, sunt edificii care oferă exemple caracteristice pentru spiritul epocii. Preocuparea dominantă a arhitecţilor, care au proiectat palatele florentine, a fost aceea de a transforma locuinţa fortificată, de tip medieval, într-un palat impunător şi elegant. Bogăţia şi orgoliul puterii, vanitatea familiilor bogate şi nobile, ca şi a cetăţenilor Florenţei, se întâlneau în dorinţa comună de a afirma Florenţa ca cetate fruntaşă înaintea celorlalte. Ambiţii frumoase, investiţii materiale şi talente artistice numeroase s-au întrecut în

BRUNELLESCHI. CAPPELLA DEI PAZZI. FLORENŢA



finalizarea strălucită a elaborării arhitecturii palatelor.

Construite din enorme blocuri de piatră gri, care dau efectul unei neîmblânzite forţe de apărare, palatele sunt ansambluri impunătoare, organizate logic, cu o estetică de o remarcabilă claritate. Conceptul *construcţiei de formă cubică* s-a impus prin ordinea geometriilor şi cadenţa armonioasă a plinului şi golului, prin frumuseţea şi grandoarea proporţiilor. Plastica faţadelor urmează aceleaşi rigori ale claritătii geometrice. Palatele, compuse în forma construcţiei masive, paralelipipedice, aveau planul pătrat. În centrul palatului se afla curtea interioară – *cortile,* delimitată de arcade. Succesiv etajate, curbele circulare ale arcadelor primului nivel şi al ferestrelor nivelelor superioare ritmau graţios aspectul general sever. Interiorul *cortilelor* era împodobit cu fresce, reliefuri şi sculpturi în maniera antichităţii romane. Ele completau frumuseţea, eleganţa şi luxul încăperilor, saloanelor, capelelor, coridoarelor şi scărilor. Faţadele erau distincte la fiecare etaj prin profiluri orizontale, volumul clădirii fiind încheiat în partea lui superioară de streaşina cornişei. Puternic proiectată în exterior, decorată cu denticuli şi consolete, cornişa constituie un element arhitectonic foarte caracteristic pentru silueta palatului florentin. Curbele ferestrelor gemene, situate la nivelurile etajelor, cadenţează şi ordonează plinul şi golul, sparg în chip graţios şi uşurează masivitatea zidurilor.

Cele mai reprezentative palate construite în Florenţa de-a lungul secolului sunt: *Palatul Medici,* început de Michelozzo în 1444 la ordinul lui Cosimo; *Palatul Rucellai,* de Leon Battista Alberti, edificiu considerat cel mai elegant şi mai spiritualizat ca expresie dintre toate; *Palatul Pitti,* construit după planurile lui Brunelleschi în 1458, şi *Palatul Strozzi,* în 1489, datorat lui Benedetto da Majano. Ele fac gloria Quattrocento-ului florentin şi a Italiei Renaşterii din epoca Medicilor.

Sentimentul eleganţelor severe, simţul volumelor, claritatea ansamblului au realizat în arhitectură un univers omogen, ca spirit şi civilizaţie.

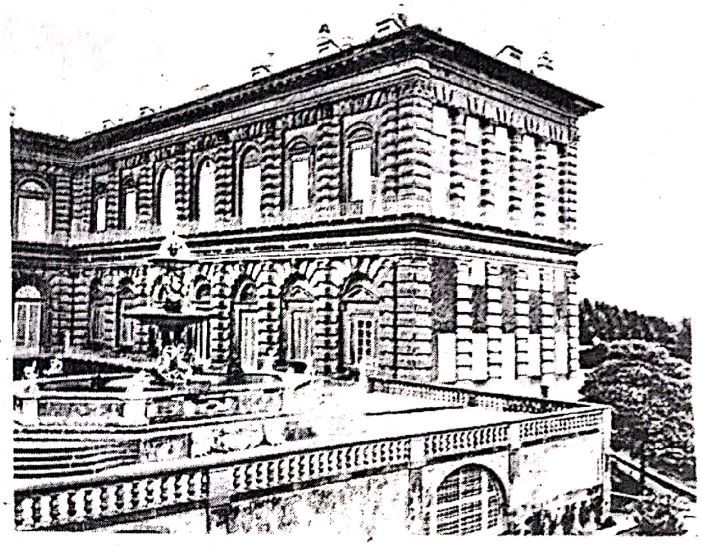
FILIPPO BRUNELLESCHI (1377 – 1446), personalitate de geniu, considerat şeful şcolii, se situează la loc de frunte printre arhitecţii care au definit caracterele specifice ale arhitecturii florentine. El a dat acesteia în Quattrocento strălucire, frumuseţe şi farmec. Cupola *Domului Santa Maria del Fiore, Cappella dei Pazzi, Ospedale degli Innocenti,* grandiosul *Palat Pitti* poartă amprenta originalităţii şi a inovării. Brunelleschi este nu

Scanned with OKEN Scanner

numai un mare arhitect, ci şi un mare artist. Nobleţea, graţia şi eleganţa sunt impregnate proporţiilor monumentelor şi dimensiunii lor cu ştiinţă savantă şi cu geniu artistic. Clarviziunea geometrului şi palpitarea sensibilului stau la baza concepţiei deopotrivă cu inspiraţia.

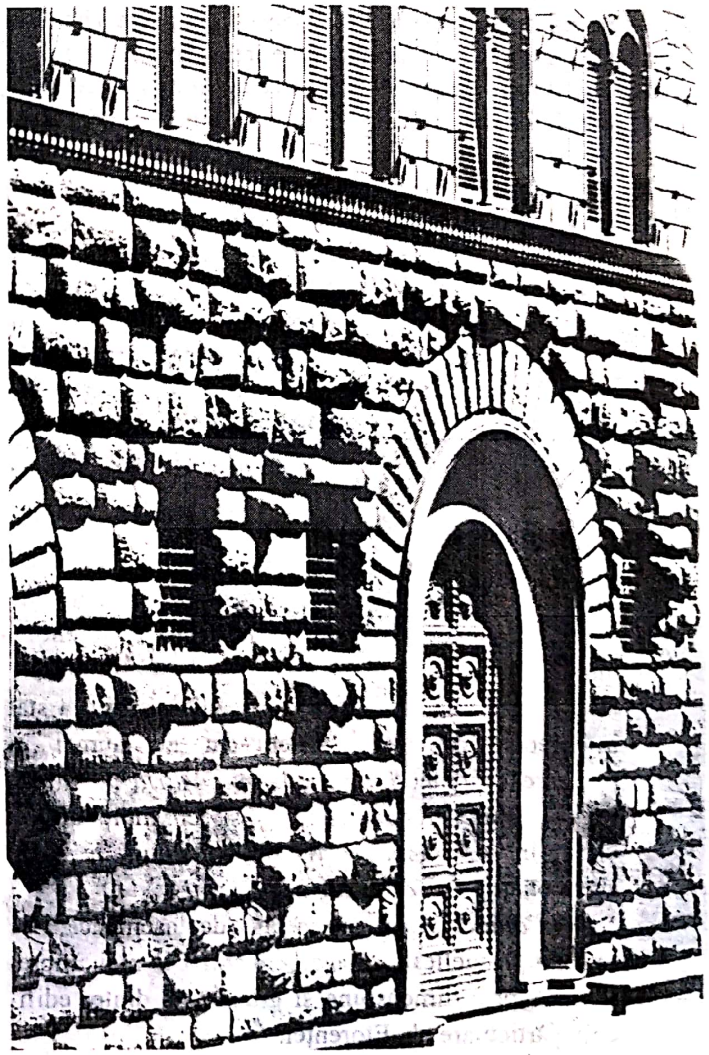
Cupola *Domului Santa Maria del Fiore*, proiectată de Brunelleschi, a fost înălţată după o îndelungă aşteptare a florentinilor. Arnolfo di Cambio, părintele arhitecturii florentine, proiectase la 1296 corpul clădirii *Domului Santa Maria del Fiore*, fără a-i concepe cupola. Deschiderea mare a întâlnirii navelor cu transeptul şi cu absida a găsit soluţionarea, după mai bine de un secol, prin geniala formulă estetică şi arhitectonică a lui Brunelleschi. O cupolă mică în interior prelua împingerile celei de deasupra ei, înaltă de 106 m. Soluţia acoperirii, care a cerut patrusprezece ani de muncă, a încoronat edificiul la 1434 şi a întrunit cele două cupole, cea mică vizibilă la interior, iar cea mare, vizibilă la mari distanţe din toate părţile Florenţei. Forma foarte elegantă a cupolei create de Brunelleschi este una dintre mândriile Florenţei şi ale Italiei, de fapt ale Renaşterii. O dată cu ridicarea cupolei, numele lui Brunelleschi pătrundea în eternitate.

Cappella dei Pazzi (1430), construcţie de mici dimensiuni, se remarcă şi farmecă prin armonia şi graţia proporţiilor. Îmbinarea elementelor arhitecturii antice greco-romane cu cele bizantine primeşte aici o soluţie ingenioasă şi elegantă. Situată în grădina curţii interioare a *Bisericii Santa Croce*, silueta pură a capelei este însumarea principiului de ordine, armonie şi euritmie. Relaţiile matematice ordonează verticala, orizontala şi curba, plinul şi golul, proporţiile şi corespondenţele plastice în expresia de calm şi seninătate. Funcţionalitatea şi decoraţia ornamentală sunt articulate echilibrat, fără excese. Geometria şi emoţia estetică sunt strunite într-o relaţie care vibrează sensibil şi colaborează cu raţionalul. Grupate câte trei, la dreapta şi la stânga arcului semicircular al deschiderii centrale, coloanele fine ale porticului se înalţă până la orizontala care traversează şi subliniază jumătatea pătratului faţadei. În aparenţă fragile, coloanele preiau cu eleganţă greutatea ancadramentului. Raportul matematic armonios între înălţimea, grosimea coloanei şi ritmul golurilor dintre coloane stabileşte respiraţia uşoară, efectul aerat de transparenţă a spaţiului. Impresia de fluiditate este amplificată de efectul planării părţii superioare a porticului. Susţinut de şapte colonete, aproape invizibile datorită umbririi puternice a

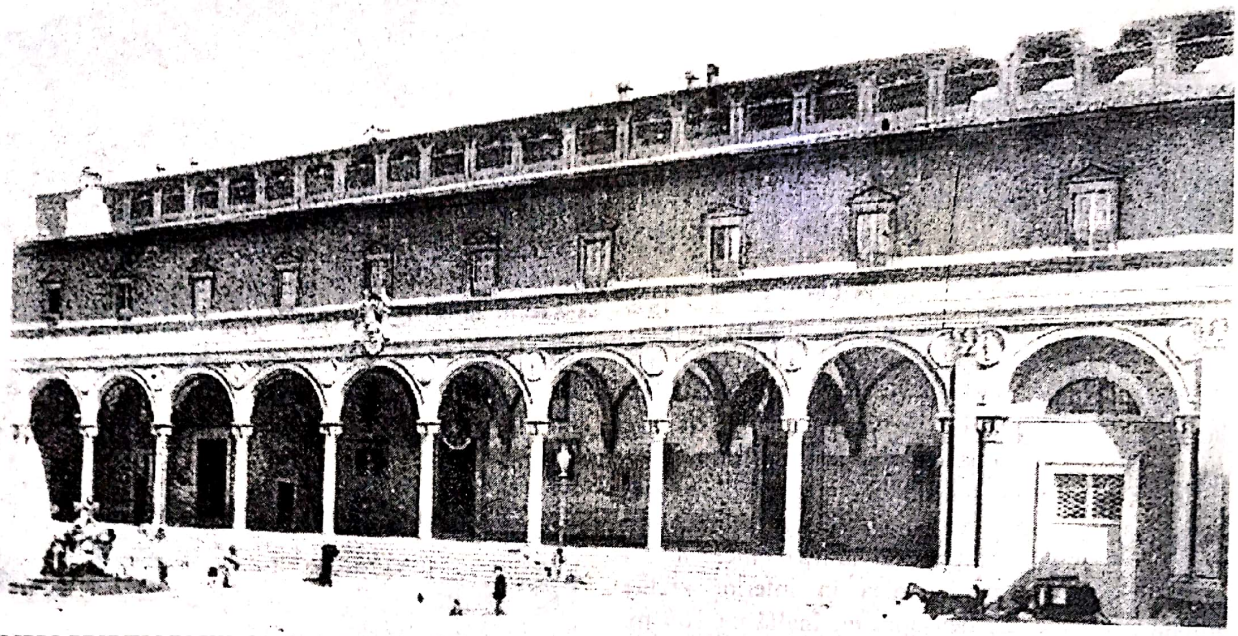


FILIPPO BRUNELLESCHI. PALAZZO PITTI. FAŢADA DINSPRE CORTILE

MICHELOZZO. PALAZZO MEDICI, DETALIU DE BOSAJ. FLORENŢA



Scanned with OKEN Scanner



FILIPPO BRUNELLESCHI. OSPEDALE DEGLI INNOCENTI. FLORENŢA

cornişei, acoperişul, proiectat mult în afară, pare a fi suspendat în levitaţie deasupra clădirii. Delimitarea geometrică a ansamblului capelei este încununată de micul dom, ca o aureolă sacră. Ferestrele circulare ale tamburului micii cupole reiau ritmul fluid al discului de deasupra uşii, precum şi al semicercului porticului. Verticala, orizontala, semnele geometrice, reluate în ecou, în formele primordiale de: pătrat, cruce, triunghi, cerc, semicerc, sunt folosite ca elemente structive sau ornamentale, în scopul cristalizării ordinii şi clarităţii geometriei ansamblului. Ele fac demonstraţia folosirii "numărului de aur", al raporturilor şi "proporţiei divine". Profile pure sunt regăsibile la interior în curbe grafiate dansant. Reliefurile din *terra cotta* smălţuită colorează interiorul cu medalioanele în alb şi albastru. Brunelleschi translează materia în imaterial, stabilul în dinamic, masivul în aerat şi uşor.

Capodoperă, prin proporţii şi ritmuri plastice, *Cappella dei Pazzi* intră în rezonanţe cu armonii cosmice. Triumful regulilor geometriei, atins de aripa geniului, încununează arhitectura florentină din Quattrocento.

Problema raportului între solid şi fluid a stat în preocupările lui Brunelleschi nu numai în realizarea cupolei *Domului Santa Maria del Fi* a *Cappellei dei Pazzi,* ci şi, cu mulţi a ultimă, în rezolvarea porticului spitalului de abandonaţi *(Ospedale degli Innocenti).*

Palatul Pitti, proiectat, de asemenea, de Filippo Brunelleschi, este probabil cel mai impresionant, prin dimensiune şi grandoare, dintre edificiile particulare ale Florenţei.

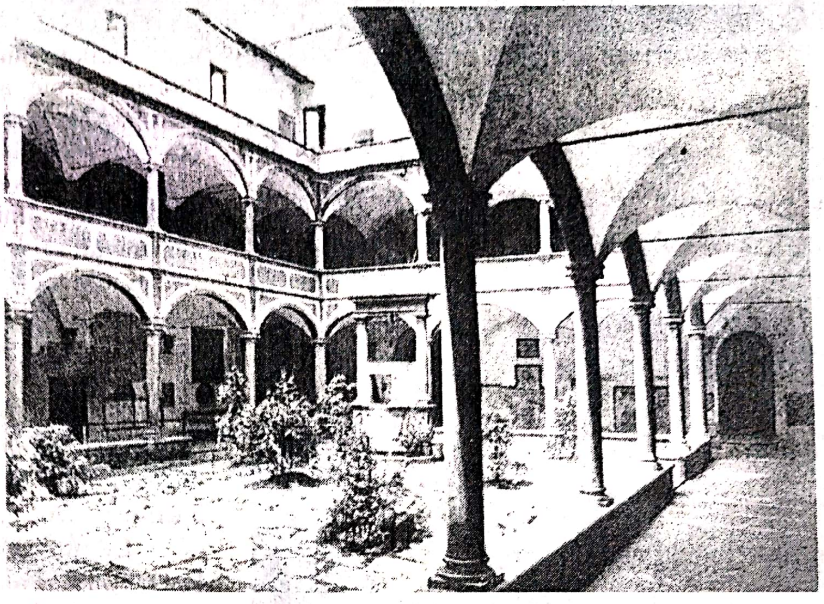
Grandiosul palat a fost construit la dorinţa lui Luca Pitti, unul dintre puternicii bancheri ai Florenţei, principal rival al Medicilor.

Volumul, clar delimitat în forma literei U, cu etajele retrase succesiv, formează silueta deplin echilibrată şi clară. Braţele clădirii, adăugate mai târziu, formează spaţiul larg, generos al *Pieţei Pitti.* Severitatea blocurilor uriaşe din piatră brută, care formează zidurile, este aici mult mai evidentă decât la celelalte palate florentine, datorită desfăşurării ample a orizontalei. Palatul de tip cubic, formula convenţională, generalizată de ceilalţi arhitecţi, este înlocuit cu cel de formă deschisă. Curtea, cu terasele grădinii, aflate în spaţiul din spatele clădirii, desfăşoară reputata *Giardino di Bobboli.*

Ospedale degli Innocenti, început în 1419, a fost construit de Brunelleschi şi, de astă dată, ca o excepţie la concepţia monumentului. Renaşterea florentină ar fi incompletă fără această creaţie, care include nu numai geniul arhitectului constructor, ci mai ales geniul său artistic. Faţada, desfăşurată pe orizontală şi dispusă către *Piazza Santissima Annunziata,* are un portic ale cărui deschideri ritmează graţios şi expresiv plinul şi golul. Ritmul dinamic al medalioanelor circulare, cadenţa înaripată a arcelor creează efectul unei unde care sugerează metaforic mişcarea norilor. Medalioanele ceramice – cu figuri de nou-născuţi înfăţişaţi şi colorati în alb mătăsos şi albastru ceruleum – realizate de Andrea della Robbia, ele însele încântătoare prin soluţia cromatică şi graţia stilizării, contribuie la expresia de fluidizare a materiei. În arhitectură, când ponderabilul sugerează impondera-

Scanned with OKEN Scanner

FILIPPO BRUNELLESCHI.
OSPEDALE DEGLI INNOCENTI.
CURTEA INTERIOARĂ. FLORENŢA



bilul, soluţia constructivă iese în afara preciziilor inginereşti şi se apropie de artă.

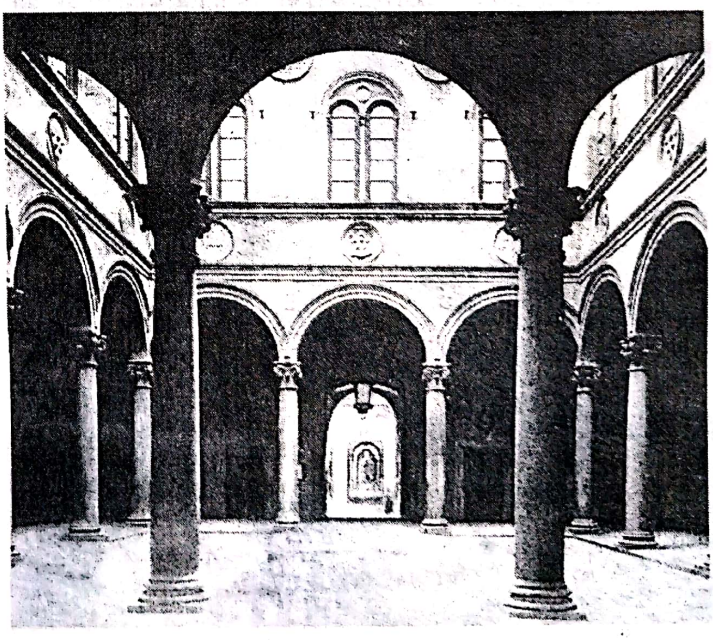
Filippo Brunelleschi este, de asemenea, autorul proiectului bisericii *Santo Spirito*, exemplu reprezentativ pentru arhitectura Renaşterii timpurii. Tot el este autorul bisericii *San Lorenzo*, începută în 1419. Parohie a Medicilor şi locul căsătoriei lui Lorenzo Magnificul cu Clarice Orsini, capela adăposteşte mormintele Medici, celebre îndeosebi pentru sculpturile realizate, mai târziu, de Michelangelo.

MICHELOZZO MICHELOZZI (1391 – 1471) se numără printre cei patru sau cinci arhitecţi străluciţi ai Florenţei, care au lăsat cetăţii capodopere în Quattrocento. *Palatul Medici*, construit din uriaşe blocuri tăiate "în diamant", poartă semnul distinctiv al familiei, stema celor cinci sfere fixată în silueta masivă a clădirii cu patru nivele. Edificiul cu forma cubică a fost ridicat din ordinul lui Cosimo cel Bătrân şi lucrările s-au desfăşurat între anii 1444 – 1452. Curtea interioară a palatului este delimitată de arcade şi decorată cu medalioane în stuc, lucrate de Donatello. Etajele cortilei sunt ritmate de verticalele coloanelor cu capitele bogat decorate, nivelele superioare având ferestre gemene asemănătoare cu cele aflate pe faţade. La interior, printre elegantele încăperi ale clădirii, se distinge, ca excepţională, *capela palatului*, ale cărei decoraţii în frescă au fost realizate de Benozzo Gozzoli la 1469. Armonia elegantă, sobră şi impunătoare dau interiorului palatului aerul de maiestate.

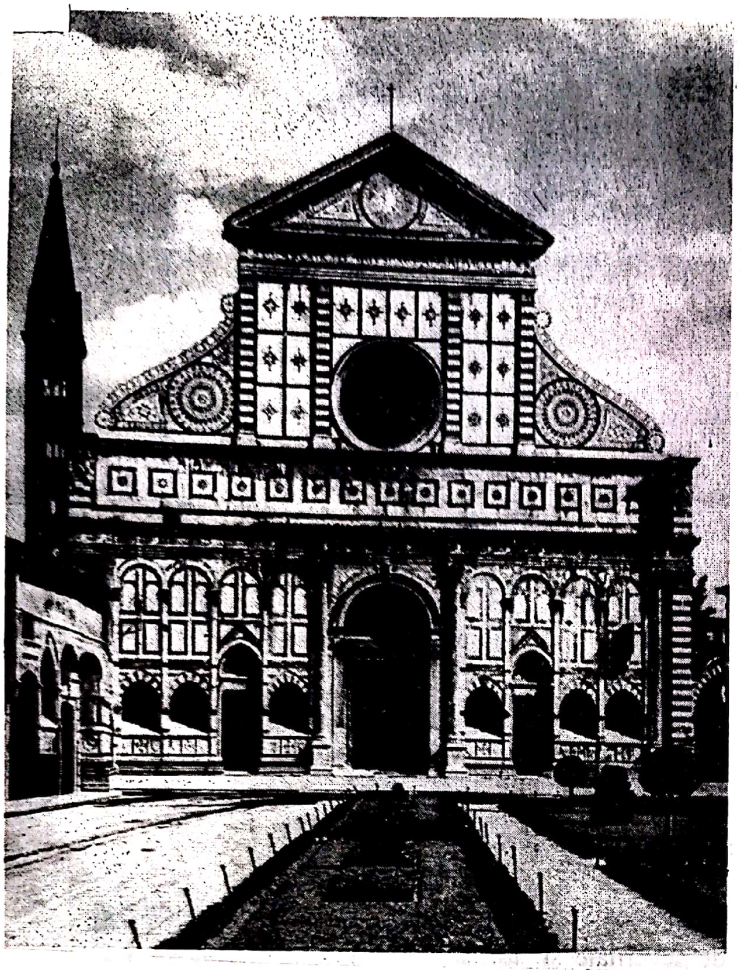
Michelozzo Michelozzi, la rugămintea adresată de Cosimo cel Bătrân, a proiectat, în 1437, modificările ansamblului *Mănăstirii San Marco* din Florenţa, parohia Medicilor.

Concepţia lui Michelozzo Michelozzi păstrează rigorile geometriei palatului de tip cubic, în cazul *Palatului Medici*, şi reperele geometriei antice, în cazul ansamblului *Mănăstirii San Marco*. Expresia de severitate şi, totodată, de armonie elegantă s-a înscris în viziunea estetică a arhitecturii secolului.

MICHELOZZO. PALAZZO MEDICI, CORTILE. FLORENŢA

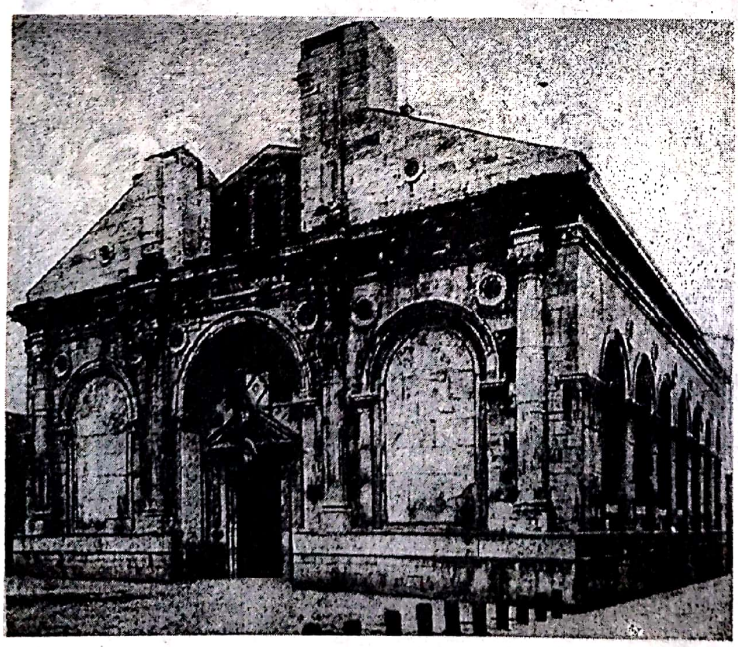


Scanned with OKEN Scanner



BISERICA SANTA MARIA NOVELLA. FLORENŢA. PARTEA SUPERIOARĂ A FAŢADEI DE ALBERTI

ALBERTI. BISERICA SAN FRANCESCO (TEMPLUL LUI MALATESTA SAU MALATESTIANUL). RIMINI

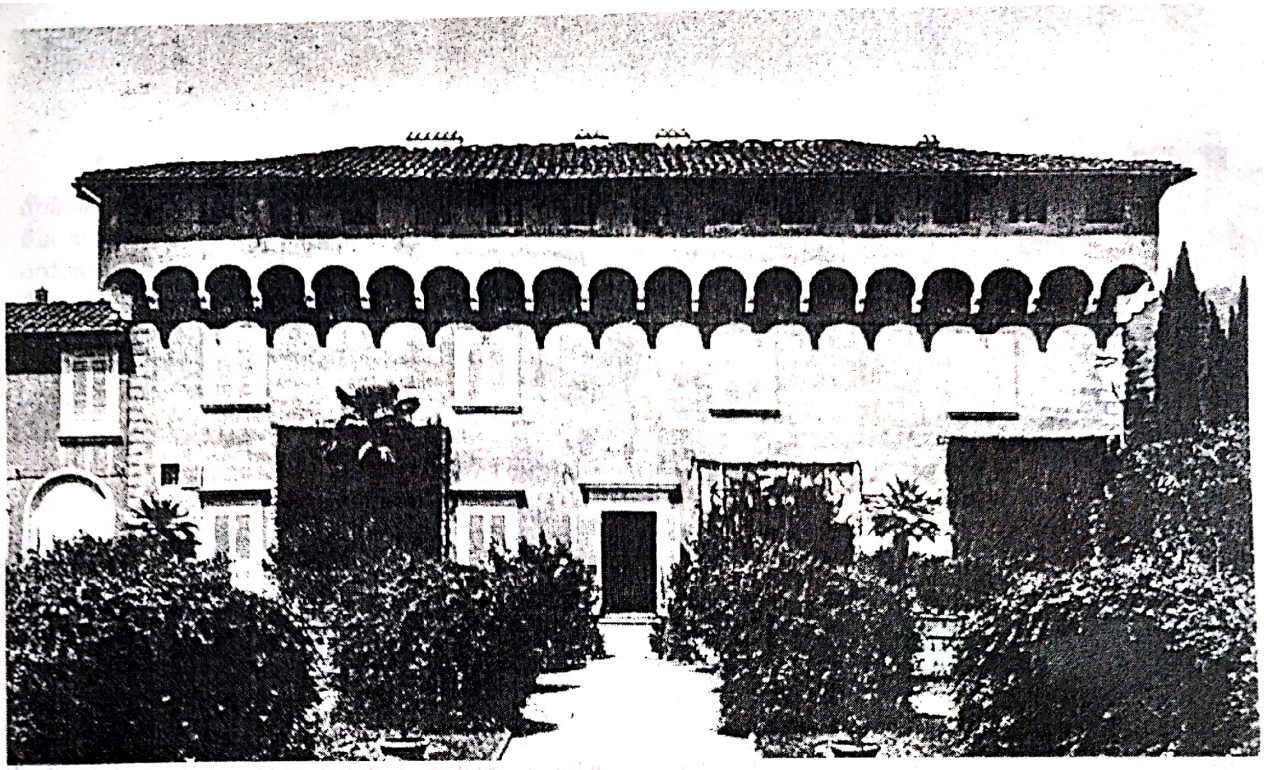


LEON BATTISTA ALBERTI (1404 – 1462), unul dintre numele strălucite de umanişti ai Florenţei, este arhitectul şi teoreticianul a cărui personalitate excepţională a marcat puternic gândirea secolului al XV-lea. Florentin de origine, născut la Genova, Alberti s-a manifestat prodigios în domeniul arhitecturii, literelor şi teoriei artei, numărându-se printre cele mai luminate spirite ale vremii. Membru al *Academiei Platonice*, Alberti şi-a adus contribuţii substanţiale la cultura umanistă, studiile sale acoperind o mare zonă a teoriei artelor. Alberti a conceput o monumentală lucrare teoretică, începută către 1450, la care a lucrat până în anul morţii sale: *Tratatul de arhitectură,* urmat de cele de *sculptură* şi de *pictură,* în care este formulată doctrina umanistă a esteticii epocii.

Ca arhitect, a realizat planurile după care a fost construit *Palatul Rucellai* din Florenţa, apreciat ca cel mai elegant şi aristocratic dintre palatele Toscanei. Proiectat de Alberti (construit între anii 1446 – 1451 de Bernardo Rosselino), *Palatul Rucellai* se distinge prin problemele plastice subordonate rigorii, ritmurilor şi nobleţii proporţiilor. În comparaţie cu palatele epocii, *Palatul Rucellai* nu mai are ca dominantă soliditatea masivă, ci este mult mai aerat. Alberti pune accent pe aspectul estetic. Cele trei etaje sunt construite, de astă dată, din blocuri de piatră şlefuită, finisată cu grijă. Subliniate de orizontale, etajele traversează faţadele de la un capăt la altul, ritmate de verticale încununate cu capitele adosate. Alternanţa plinului cu golul ritmează expresiv faţada, datorată elegantelor ferestre gemene. Încheierea siluetei construcţiei în partea sa superioară este asigurată de streaşina cu cornişă şi denticuli. În locul asprimii severe, care este specifică palatelor masive ale Florenţei, *Palatul Rucellai* poartă o notă de delicateţe, obţinută prin ornamentele ferestrelor şi capitelelor, precum şi prin finisarea materialului dur. Savantele intervenţii uşurează aspectul compact şi înscriu aerul aristocratic al expresiei generale de armonie a clădirii. În afara *Palatului Rucellai*, Alberti a proiectat *Templul Malatestian* din Rimini, partea superioară a faţadei bisericii *Santa Maria Novella* din Florenţa, ca şi biserica *San Sebastiano* din Mantova. Faţă de ceilalţi arhitecţi ai generaţiei sale, Alberti a impus spiritul sublimat al esteticii ordinelor clasice, expresia de armonie şi linişte.

BENEDETTO DA MAJANO (1442 – 1497) este arhitectul care a construit *Palatul Strozzi*, început în anul 1489 şi terminat în 1536. Capodoperă a arhitecturii Renaşterii, *Palatul Strozzi* este

Scanned with OKEN Scanner



MICHELOZZO MICHELOZZI. VILLA MEDICI DE LA CAREGGI

expresia splendorii şi fastului pe care Florenţa le-a trăit în Quattrocento. Masiva siluetă a edificiului are maiestate. Puternic marcat de impunătoarea intrare şi de ritmul luminos al ferestrelor, palatul îşi înalţă semeţ silueta şi faţadele din blocuri de piatră făţuită. Bosajul puternic al blocurilor care construiesc primul nivel este atenuat la celelalte două etaje. Orizontalele, care traversează faţadele şi delimitează fiecare nivel, creează ritmica echilibrată a ansamblului. Deosebirea *Palatului Strozzi* faţă de celelalte palate florentine ale epocii se reliefează prin evidenta supraînălţare, datorată unui gros bloc de piatră aflat între ultimul etaj şi denticulii streşinii. Aceasta este soluţionată aici ca o adevărată sculptură decorativă. Preocuparea pentru înfrumuseţarea clădirii, şi îndeosebi a faţadelor, este vizibilă în împodobirea colţurilor palatului cu lanterne, torşere şi inele din fier forjat, creaţii realizate de Caparra (Niccolo Grosso, 1455 – 1509), vestit pentru virtuozitatea sa în acest gen de artă a secolului al XV-lea.

Urbanismul

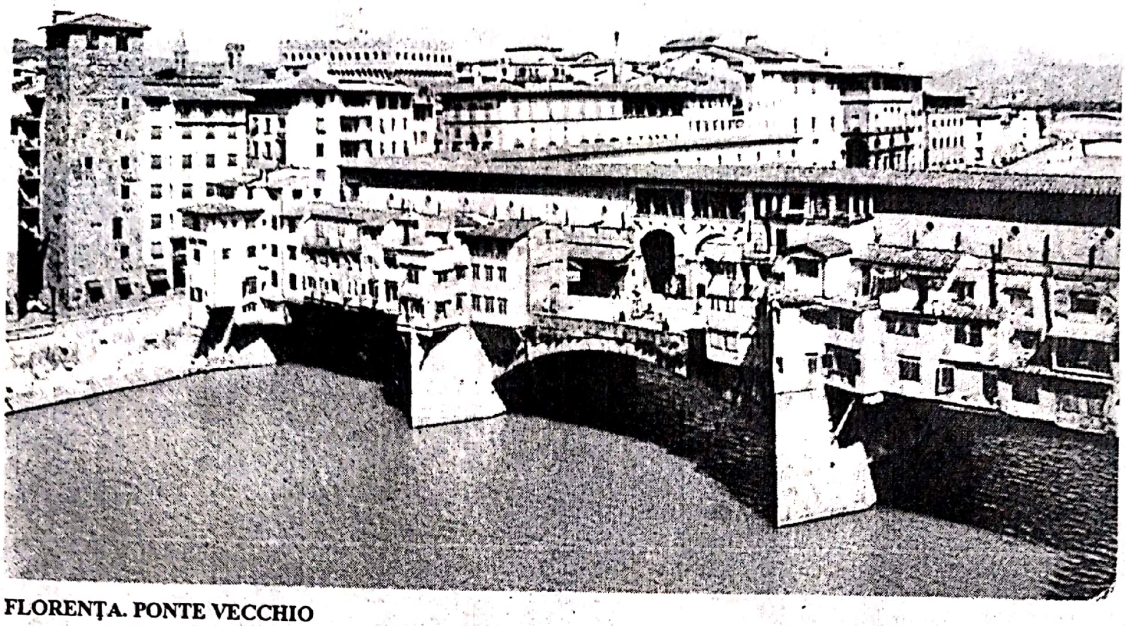
Urbanismul secolului al XV-lea a dezvoltat spiritul geometriei, al ordinii şi clarităţii sistemului logic. Oraşele italiene aveau conceput spaţiul urban în reţea, înscrisă în patrulaterul general, acesta având în centru piaţa cu *Palatul Signoriei*.

La sfârşitul secolului al XV-lea Francesco de Giorgio avea ca vis "cetatea ideală", o colină traversată de oblice şi spirale. Asemenea lui, arhitecţii şi urbaniştii secolului al XV-lea au pregătit conceptele oraşului occidental impus în secolul următor, cu străzi pietruite, cu artere noi şi drepte, cu pieţe şi monumente, cu grădini şi fântâni ale unui urbanism măiestrit, care nu avea echivalent în alte ţări ale vremii.

Urbanismul epocii medievale şi a Renaşterii a însemnat pentru Florenţa dispunerea sistematică a pieţelor, amplasarea logică a construcţiilor urbane după funcţia lor, a palatelor şi edificiilor importante în cadrul oraşului. Traversarea dintr-o parte în alta a oraşului începea să se facă potrivit unui evoluat plan de reţea stradală, ortogonală, capabil să asigure ordinea circulaţiei prin artere principale de legătură între nucleele principale – pieţele publice – şi zidurile de incintă cu porţi care înconjurau oraşul.

Pieţele principale ale Florenţei grupau clădiri nu numai cu funcţii importante administrative sau religioase, ci şi cu înfăţişarea estetică, seducătoare. Printre deosebit de frumoasele rezolvări urbane şi estetice este *Piaţa Signoriei (Piazza della Signoria)*, care evocă ambianţa Duecento-ului şi Trecento-ului prin edificiile *Palatului Signoriei* (*Palazzo Vecchio*) şi *Loggiei del Orcagna* (1376). Se poate spune că *Piaţa Signoriei* este simbolul vieţii politice şi istorice desfăşurată, în Florenţa, de-a lungul secolelor. Animată de festivităţi şi jocuri tradiţionale, *Piaţa Signoriei* evocă istoria mai mult ca alte locuri ale Florenţei. Costumele strălucitoare, pelerinele

Scanned with OKEN Scanner



FLORENŢA. PONTE VECCHIO

violet cu crinul alb al Florenţei, continuă a fi etalate şi astăzi, în largul spaţiu al pieţei. Brocarturile şi fastuoasele drapele, împodobite cu steme, flutură în zilele de sărbătoare pe zidurile înalte ale *Signoriei.* Istoria este percepută peste tot la Florenţa, se simte în aer, sub lumina soarelui, care cade aspru pe vechile bosaje şi lespezi sau în umbra logiilor, împodobite cu celebre reliefuri şi sculpturi. Istoria a marcat Florenţa cu puterea geniului creator, a împodobit cetatea cu capodopere la fiecare pas.

Piaţa Domului (*Piazza del Duomo*), ca şi *Piaţa Signoriei,* se numără printre faimoasele pieţe publice ale Europei. Configuraţia sa particulară este datorată edificiilor, care au aceeaşi pondere, ca valoare istorică, în viaţa Florenţei ca şi *Piaţa Signoriei. Catedrala Santa Maria del Fiore, Campanila lui Giotto* şi *Baptisteriul* formează triada nobilă a monumentelor *Pieţei Domului.* Siluetele înalte ale *Campanilei lui Giotto* şi *Catedralei* domină cu magnificenţă toate reperele spaţiului Florenţei. În limitele pieţei se află micuţa *Loggia del Bigallo,* construită de Alberto Arnoldi în 1352 – 1358 şi care servea ca loc pentru copiii abandonaţi. Unul dintre cele mai generoase spaţii din Florenţa este cel al *Pieţii Santa Maria Novella.* Silueta bisericii cu acelaşi nume este construită între anii (1278 – 1360), având alături campanila bisericii şi vechiul cimitir, cu mormintele familiilor nobile florentine. În partea opusă se află *Loggia di San Paolo,* ornamentată cu medalioanele-portrete ale artiştilor florentini. *Loggia* aminteşte, prin suita zveltă a arcelor şi coloanelor, de *Ospedale degli Innocenti.*

Mentalitatea citadină şi socială a florentinilor este reflectată în concepţia arhitectonică a pieţelor, elegant împodobite cu monumente, palate, *loggii,* statui şi fântâni. Cotidianul cu viaţa animată a străzii, confruntarea, dialogul şi competiţiile se desfăşurau în piaţa publică. Centre de întâlnire zilnică şi de organizare a festivităţilor, pieţele ocupau un important loc în planul oraşului.

Piaţa San Marco este spaţiul în care se află vechea *mănăstire San Marco,* reconstruită de Michelozzo Michelozzi, în interior adăpostind azi un magnific muzeu cu opere ale lui Fra Angelico şi ale altor pictori florentini.

Piaţa Santa Annunziata (*Piazza Santissima Annunziata*), caracteristică epocii Renaşterii, grupează edificii datorate unor mari arhitecţi din Quattrocento. *Biserica Santissima Annunziata,* reconstruită în secolul al XV-lea de Michelozzo, şi *Ospedale degli Innocenti,* creaţia de geniu a lui Brunelleschi, încununează spaţiul celebrei pieţe.

Dominată de vechi palate florentine, *Piaţa Santa Croce* are ca monument reprezentativ *biserica Santa Croce* (1294 – 1295), construită de Arnolfo di Cambio, iar în *chiostro* se află *Cappella dei Pazzi,* a cărei frumuseţe de bijuterie se datorează lui Brunelleschi. *Biserica Santa Croce* este considerată templul care păstrează gloriile Italiei, morminte şi monumente funerare ale marilor figuri ale culturii Italiei.

Scanned with OKEN Scanner

În afara acestora, *Piaţa Pitti, Piaţa Santo Spirito, Piaţa Santa Trinita*, în care se află palate din secolele al XIII-lea şi al XV-lea, punctează şi ordonează reţeaua urbană a Florenţei, de o parte şi de alta a râului Arno. În lumina crepusculului apele acestuia se colorează în reflexe de aur, sângeriu şi violet, umbrele palatelor sunt proiectate misterios pe îngustele străzi drepte şi în generoasele pieţe, în care vibrează vocile istoriei.

Este greu să găsim în alte oraşe ale lumii omogenitatea stilistică a arhitecturii Prerenaşterii şi Renaşterii ca la Florenţa. Spiritul estetic elevat al ansamblului urban general al cetăţii, al pieţelor publice, al clădirilor atestă prezenţa vie a talentului şi geniului artistic toscan.

"Firenze, oraşul capodoperei," rămâne cetatea reprezentativă a geniului artistic al Renaşterii, expresie a civilizaţiei urbane şi a Umanismului italian în Quattrocento.

Sculptura

Sculptorii florentini, ca şi strămoşii lor etrusci, s-au impus lumii ca artişti dăruiţi, din plin, cu harurile artei modelării. Ei ştiau să modeleze lutul, pământul toscan, pământul de Siena fiind atât de favorabil modelării datorită maleabilităţii lui. Florentinii ştiau să-l ardă şi, în prealabil, să-l coloreze şi să îl smălţuiască. De aici a derivat arta sculpturii în lut ars, smălţuit şi policromat în care s-au specializat sculptorii Renaşterii florentine din Quattrocento.

În Florenţa acelui secol, sculptura a cunoscut perfecţionarea tehnicilor şi procedeelor artistice, până la virtuozitate. Modelarea, şi o dată cu ea, arta şi ştiinţa turnării în bronz, ca şi arta şi ştiinţa cioplirii marmurei, au dus la dezvoltarea a numeroase ateliere florentine.

Prima generaţie de sculptori florentini din Quattrocento a fost dominată de marele Donatello, maestru al sculpturii în bronz, dar creator şi al unor remarcabile opere realizate în marmură şi în lut ars.

Din a doua generaţie de sculptori a acestui secol se va detaşa figura lui Verrocchio.

În secolul precedent, tehnica sculpturii în bronz fusese uitată şi abandonată. Astfel, Andrea Pisano, în 1329, când avusese de turnat în bronz prima poartă a *Baptisteriului* din Florenţa, a apelat la un turnător de clopote de la Veneţia.

Lorenzo Ghiberti a fost, în Quattrocento cel care a format "şcoală" la Florenţa, creând primele repere în arta şi ştiinţa turnării în bronz. Asimilând experienţe din tradiţia etruscă, greacă şi romană, concepţia sa a dat roade spectaculoase încă în prima

GHIBERTI. TEMA CONCURSULUI DIN 1401. SACRIFICIUL LUI ABRAHAM. BARGELLO, FLORENŢA

BRUNELLESCHI. TEMA CONCURSULUI DIN 1401, SACRIFICIUL LUI ABRAHAM. BARGELLO, FLORENŢA

Scanned with OKEN Scanner

jumătate a secolului al XV-lea. Fixarea jaloanelor tehnicii şi dezvoltarea rigorilor estetice au atins apogeul o dată cu executarea porţilor din bronz ale *Baptisteriului* de către Ghiberti. Un secol mai târziu, continuitatea acestei tehnici s-a pierdut din nou, până când Benvenutto Cellini a reintrodus-o, deschizând noi orizonturi teoriei şi practicii sculpturii în bronz.

Printre sculpturile realizate în lut ars – *terra cota* – colorat (smălţuit) de către artiştii Quattrocento-ului florentin, operele fraţilor Luca, Andrea şi Giovanni della Robbia au creat „şcoală" în epocă.

Concursul pentru porţile Baptisteriului

LORENZO GHIBERTI (1381 – 1455). Actul de naştere al sculpturii florentine poate fi considerat a fi concursul de la 1401, pentru realizarea reliefurilor în bronz ale porţilor *Baptisteriului*. La concurs au participat: Lorenzo Ghiberti, bijutierul-sculptor, Filippo Brunelleschi – marele arhitect – şi încă alţi doi sculptori reputaţi, Donatello şi Jacopo della Quercia. Câştigătorul concursului urma să realizeze două porţi, una la Nord şi alta la Est, pentru completarea ansamblului *Baptisteriului*, care, la vremea aceea, avea doar poarta sculptată la sfârşitul secolului precedent de către Andrea Pisano. Porţile urmau a fi alcătuite din panouri cu scene de inspiraţie biblică.

Concursul impunea decorarea unui panou cu subiectul inspirat din Vechiul Testament: "Sacrificiul lui Abraham".

Cel care a câştigat concursul, obţinând comanda, a fost Ghiberti, a cărui soluţie, preferată de florentini, poate fi considerată ca o adevărată uvertură spre epocile moderne ale sculpturii europene.

Spre deosebire de Ghiberti, Brunelleschi se lăsase constrâns de soluţii schematice, în care implicarea afectivă şi interpretarea filosofică au rămas sărace.

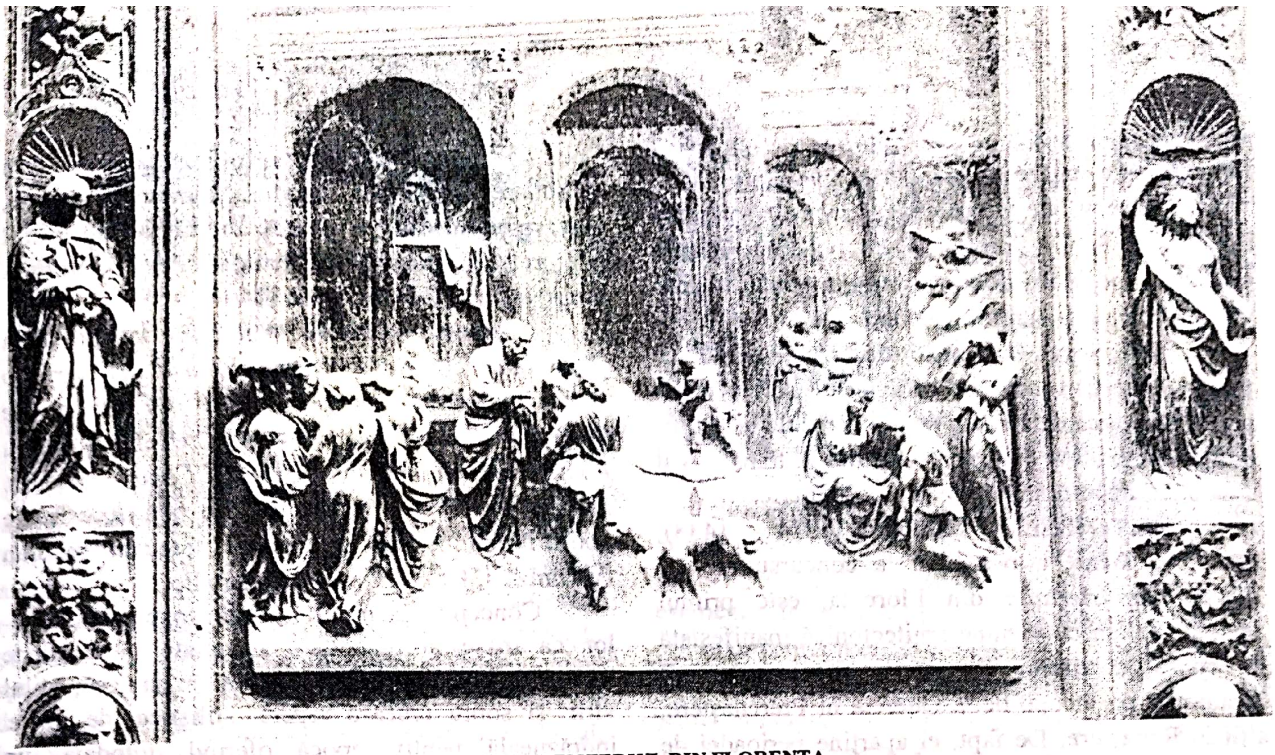
Subiectul biblic primea semnificaţii complexe şi moderne prin interpretarea actualizată şi contemporană a lui Ghiberti. Viziunea sa răspundea concepţiei florentinilor despre eroul contemporan, tânăr, frumos, demn amintind idealul antic grec. O dată cu formularea acestui ideal de erou, Ghiberti se exprima fără echivoc pentru atitudinea curajoasă şi împotriva sacrificiului gratuit. În textul biblic al Vechiului Testament, Isaac, fiul lui Abraham, este destinat morţii, ca probă a credinţei şi iubirii lui Abraham faţă de divinitate. Ghiberti prezintă momentul în care Abraham este gata să-şi ucidă fiul nevinovat. Silueta lui Isaac se înalţă mândră pe altarul sacrificiului. El sfidează moartea, acceptă ideea sacrificiului cu conştiinţa necesităţii valorii lui simbolice. Curajul şi expresia senină definesc şi construiesc un ideal uman nou. Isaac întrupează eroul a cărui frumuseţe fizică şi spirituală era admirată de florentini la acel moment. Gata de a muri cu conştiinţa nevinovăţiei, dar cu certitudinea dreptăţii care îi va urma, Isaac este eroul exemplar.

Ghiberti a înţeles sensurile spre care se îndreptau aspiraţiile contemporanilor săi, noul curent de idei. Apollonii sau sportivii sculptaţi în antichitate de Miron sau Policlet reînviau o dată cu personajul creat de Ghiberti. Proiecţia noii conştiinţe despre om se definea prin curajul şi încrederea în valorile morale superioare. Sfidarea absurdului, conştiinţa libertăţii şi încrederea în forţele proprii şi-au făcut loc în imagistica sculpturii italiene o dată cu idealul umanist al operei lui Ghiberti.

Concepţia sculptorului poate fi analizată în sintaxa şi morfologia operei realizată în următorii ani, timp în care Ghiberti a creat reliefurile celor două porţi. Cele douăzeci şi opt de panouri ale *Porţii de Nord* ale *Baptisteriului* ornamentează primul ansamblu executat de Ghiberti între anii 1403 – 1424, lucrând împreună cu Donatello şi cu Paolo Uccello. Reliefurile aveau ca subiecte momente din *Viaţa* şi *Patimile lui Iisus*. Evocate cu sobrietate, acestea erau aureolate de expresia unei nobleţi cu totul remarcabile.

Poarta de Est, executată mai târziu, între anii 1425 – 1452, este capodopera lui Ghiberti, lucrare apreciată ca una dintre minunile artei florentine. Numită mai târziu de către Michelangelo *Poarta Paradisului*, datorită splendorii ei artistice, *Poarta de Est* a rămas, de aproape şase sute de ani, obiectul încântării mulţimilor de privitori şi specialişti sosiţi de pretutindeni pentru a admira capodoperele Renaşterii. Fără îndoială, dintre cele trei porţi ale *Baptisteriului*, *Poarta de Est* este cea care dă strălucire edificiului şi îl face celebru. În colaborare cu fiul său, cu Michelozzo şi cu pictorul Benozzo Gozzoli, Ghiberti a realizat cele zece panouri, acoperite cu patină de aur, având ca subiecte scene din Vechiul Testament, de la *Crearea lui Adam şi a Evei*, *Păcatul originar* şi *Expulzarea din Paradis*, până la *Potop*, şi scene care includ chipul lui *Moise*, figuri de *Profeţi* şi *Sibile*.

Scanned with OKEN Scanner



GHIBERTI. PANOU DIN POARTA PARADISULUI. BAPTISTERIUL DIN FLORENŢA. ALTORELIEF. LEGENDA FIULUI RISIPITOR

Subiectele religioase au devenit pentru Ghiberti pretexte de contemporaneizare. Îndrăzneala viziunii laice, extrasă din spiritul cetăţii, a fost definitorie. Aerul autentic al cotidianului, ca şi arta şi ştiinţa formei, dezinvoltura măiestriei i-au asigurat preţuirea unanimă a florentinilor. Eleganţa siluetelor, a gesturilor şi îmbrăcăminţii florentine, fizionomiile şi tipologiile toscane, vârstele diferite, peisajul şi arhitectura Florenţei sunt observate şi fixate cu acuitate. Ghiberti înlocuieşte atemporalul cu recognoscibilul cetăţii. Printre chipurile de contemporani, alături de fiul său Vittorio, într-unul dintre medalioane, sculptorul îşi prezintă cu maliţiozitate autoportretul.

Ceea ce face parfumul atât de particular al acestui ansamblu este *stilizarea formelor*, graţia şi eleganţa lor, transfigurarea artistică a tuturor realităţilor vizuale trăite de Ghiberti. Noul ideal estetic al ansamblului este ecoul evidentei admiraţii generale pentru cultura antică, pentru formele şi proporţiile sculpturii antice greceşti. *Poarta Paradisului* se distinge, faţă de celelalte două porţi ale *Baptisteriului*, printr-o extrem de clară formulare a noilor concepte de *spaţiu plastic* şi de *formă*. Conceptul de *spaţiu plastic* era definit prin aplicarea noilor reguli ale perspectivei geometrice, experimentate deja de Brunelleschi şi de Donatello. Procedeul consta în trecerea gradată de la un plan la altul, de la prim-planul (care uneori este detaşat de ecranul suportului ca un *alto-relief*) până la fundal,

GHIBERTI. SACRIFICIUL LUI ABRAHAM. ALTORELIEF. BRONZ. DETALIU DE PANOU

Scanned with OKEN Scanner

prin succesiunea lor şi prin micşorarea treptată a formelor care sugerează adâncimea spaţiului.

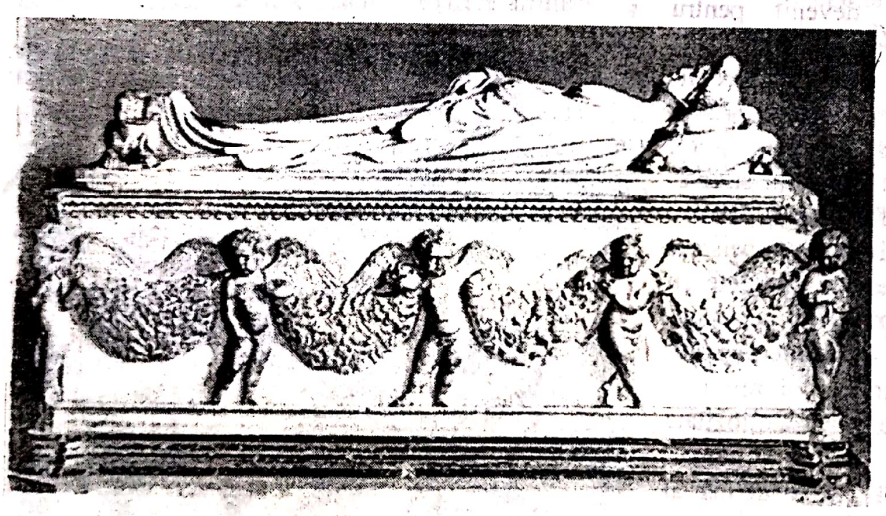
Conceptul de *formă*, regăsit în toată sculptura în relief a Şcolii florentine, era materializat prin procedeul modelării de tip pictural, a gradării nuanţate a efectelor de lumină şi umbră.

Spirit elevat, îndrăgostit de armoniile estetice pure, Ghiberti a adăugat reliefurilor sale vocaţia pentru cizelarea detaliului, pentru eleganţa şi echilibrul ansamblului. Sculptorul-bijutier a transformat ansamblul de reliefuri într-o uriaşă bijuterie.

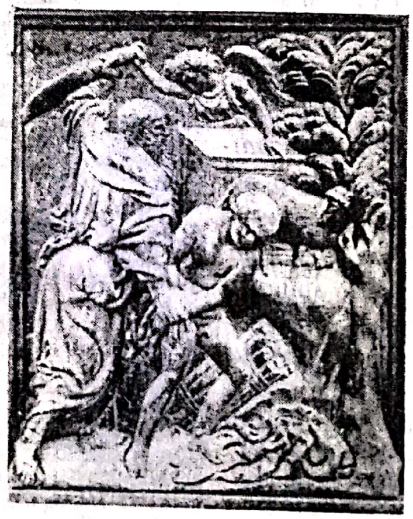
JACOPO DELLA QUERCIA (1374 – 1438), născut în Siena, a participat la concursul pentru *Porţile Baptisteriului* din Florenţa, este primul sculptor italian cu viziune arhitectonică manifestată în epoca debutului Renaşterii. Unii autori îl încadrează pe Jacopo della Quercia în Prerenaştere, alţii în Renaştere. De fapt, el aparţine perioadei de tranziţie. Viziunea modernă a operei sale o prefaţează pe cea a lui Michelangelo, înainte cu un secol, Della Quercia detaşându-se în generaţia sa prin grandoarea expresiei. Studiul anatomiei umane, observarea mişcării şi fixarea atitudinilor au primit interpretarea artistică personală a puternicei viziuni sculpturale a lui Della Quercia.

Puţinele lucrări ale sienezului Jacopo della Quercia (*Monumentul funerar al Ilariei del Carretto* – Catedrala din Lucca, *Porţile din bronz ale Bisericii San Petronio* – Bologna, reliefurile pentru *Fonte Gaia*, fântâna din *Piazza del Campo* – Siena). Au fost axate pe principii diferite faţă de cele ale Şcolii florentine, deşi sculptorul a fost contemporan cu Ghiberti, Brunelleschi şi Donatello.

Concepţia sa monumentală, tratarea volumelor ca mase arhitectonice articulate în contexte locale, în ansamblu impunător şi în sinteză, stilul viril şi sobru creează repere stilistice de mare îndrăzneală pentru epocă oferind, totodată, un sistem de referinţe plastice şi estetice, etern valabile în sculptură.



JACOPO DELLA QUERCIA. SARCOFAGUL ILARIEI DEL CARRETTO



JACOPO DELLA QUERCIA. RELIEFURI DE LA FONTE GAIA DIN SENA

Scanned with OKEN Scanner

Donatello şi Florenţa în Quattrocento

DONATELLO (1386 – 1466), Donato de Niccolo di Betto Bardi, este artistul a cărui operă a marcat crucial sculptura Renaşterii florentine în Quattrocento. Concepţia sa despre formă şi monument, rezolvările compoziţionale, tratarea materialelor, fie a lutului, marmurei sau bronzului, au influenţat gândirea şi sensibilitatea modelatorilor florentini ca şi a celorlalţi sculptori ai Italiei vremii. În abordarea tuturor speciilor şi genurilor sculpturii, de la *ronde-bosse* şi relief, de la statuara monumentală până la portret şi nud, soluţiile sale de modelare a lutului sau de cioplire a marmurei au creat epocă şi şcoală. În statuara monumentală (statuia ecvestră şi statuara destinată ansamblurilor arhitectonice sau spaţiilor publice), ca şi în portret (bustul cu baza delimitată de cadrul-profil), rezolvările plastice ale lui Donatello s-au generalizat ca formulă estetică şi au creat şcoală. Ele au devenit caracteristice creaţiei florentine a secolului al XV-lea, stabilind totodată repere fundamentale în sculptura universală, valabile până azi.

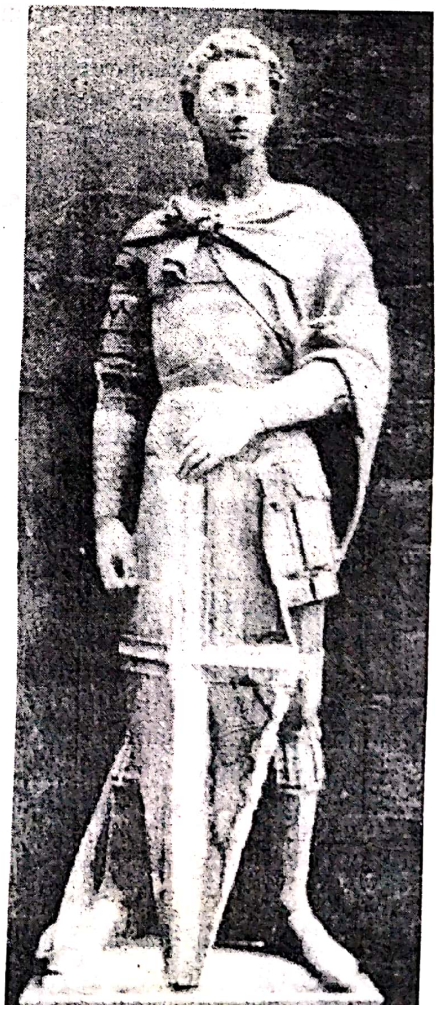
Viaţa şi opera. Donatello, numele sculptorului, intrat şi rămas în istoria artelor, este diminutivul lui Donato.

Viitorul mare sculptor s-a născut la Florenţa. El şi-a început educaţia artistică în atelierul sculptorului orfevru Lorenzo Ghiberti. Ca membru al corporaţiei foarte apreciate de către florentini, Donatello a fost iniţiat şi s-a perfecţionat în turnarea bronzului şi a cioplirii pietrei. La şaptesprezece ani, sculptorul a călătorit prin Italia, oprindu-se la Roma. Alături de arhitectul Brunelleschi, care pe atunci avea douăzeci şi şapte de ani, Donatello a descoperit şi îndrăgit ruinele antice ale glorioasei cetăţi. Pasiunea cercetării şi studiului, admiraţia pentru arta antică greco-romană îl vor face să rămână la Roma în 1425 şi în 1433, călătoriile sale ajungând, de asemenea, în centre ca Orvieto, Cortona şi Siena.

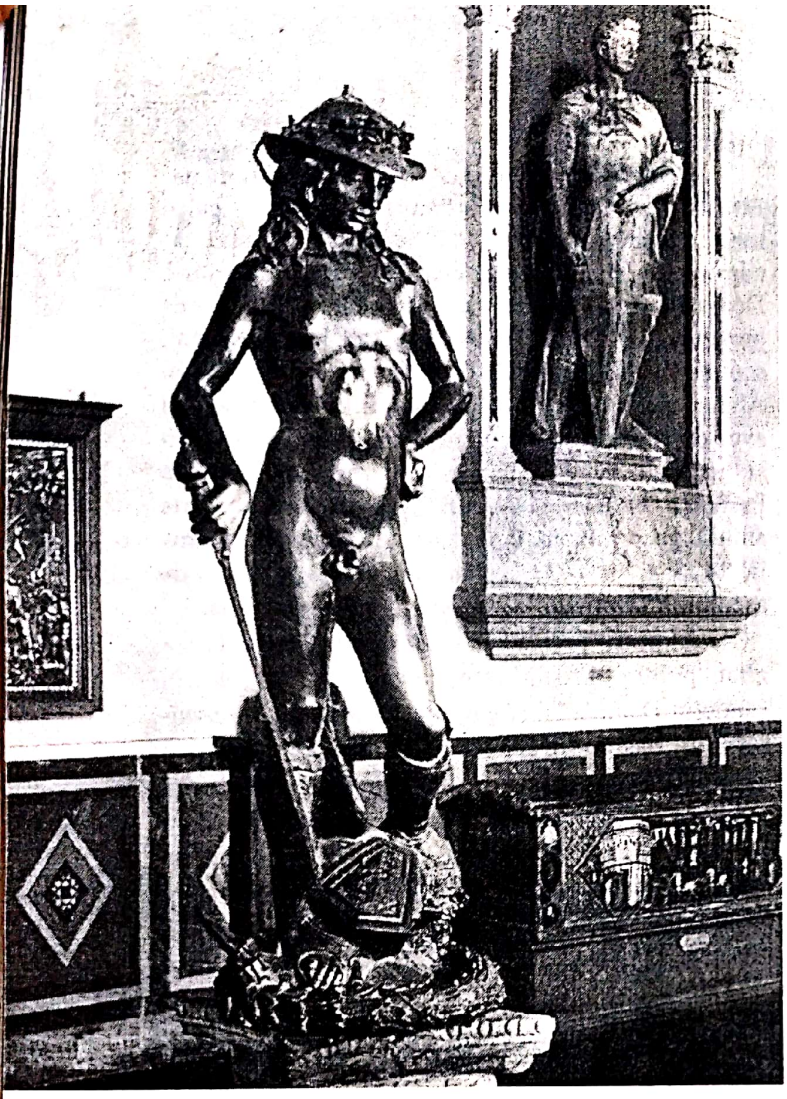
În prima perioadă a creaţiei lui, Donatello s-a aflat printre artiştii care lucrau la Florenţa în şantierul *Domului* şi *clopotniţei Domului* (*Campanila*). În acelaşi timp, el a lucrat la decorarea bisericii *Orsanmichele,* la sculpturile pentru firidele exterioare ale monumentului. Pentru acestea i s-au comandat statui de sfinţi şi profeţi. Printre ele se află statuia *Sfântului Gheorghe*, reprezentativă în creaţia lui Donatello şi caracteristică trecerii de la estetica medievală la cea a Renaşterii. Din acelaşi

DONATELLO. BUNA VESTIRE. RELIEF ÎN BAZILICA SANTA CROCE. FLORENŢA

DONATELLO. SFÂNTUL GHEORGHE. ORSANMICHELE. FLORENŢA



Scanned with OKEN Scanner



DONATELLO. DAVID. BARGELLO. FLORENŢA

grup de opere, în seria profeţilor, sunt şi sculpturile: *Moise, Ieremia* şi *Habacuc,* zis *Zuccone* (*Pleşuvul*). Acesta din urmă se numără printre cele mai expresive sculpturi ale lui Donatello.

Dispusă într-una din nişele ogivale de pe faţada bisericii *Orsanmichele,* sinteza verticală de nobil cruciat a *Sfântului Gheorghe* este o expresie a eticii cavalereşti, amintind de statuia *Sfântului Teodor* de la Catedrala din Chartres. Alături, descoperim distinsa plecăciune a capului pleşuv al lui *Zuccone,* cugetător, cu gest de cărturar şi filosof.

Conceptul îndrăzneţ de om modern, superioara înţelegere a omului, ce-şi poartă cu convingere semnele destinului şi ale voinţei proprii, îşi fac loc în chipurile lui *Zuccone, Niccolo da Uzzano* şi, mai târziu, în cel al lui *Gattamelata.* Acestea sunt operele care conturează noile repere ale idealului uman în vasta uvertură a Umanismului renascentist.

În jurul vârstei de patruzeci şi cinci ani, după crearea sculpturilor pentru *biserica Orsanmichele,* lui Donatello i-a fost comandată de către Cosimo il Vecchio sculptura în bronz întruchipându-l pe *David,* pentru curtea *Palatului Medici.*

Analiza plastică a acestei capodopere, aspectele concepţiei viziunii şi a limbajului, folosit de Donatello, oferă dimensiunea estetică înaltă atinsă de marele sculptor.

Expresie a clasicismului renascentist de început, *David* este conceput de Donatello ca un contemporan situat în dialog cu existenţa şi non-existenţa. Subiectul biblic: – *Lupta lui David şi Goliath* imagina un David, ale cărui inteligenţă şi iscusinţă au biruit forţa fizică a rivalului, uriaşul Goliath. Anecdotica, şi relaţia conflictuală, bine stabilită între eroii naraţiunii biblice, rămân pentru Donatello pretexte, puncte de plecare pentru interpretarea sa, cu totul personală. Trimiterea la literatură constituie pentru artist prilejul unei formulări filosofice şi poetice complexe.

Frumoasă prin proporţiile armonioase, prin atitudinea relaxată şi structura contrapostă ("poziţia şoldie"), statuia sculptată de Donatello reînvie estetica antică praxiteliană. Proporţiile armonioase asimilează evident rigorile morfologice ale sculpturii clasice greceşti. În concepţia lui Donatello, *David* este un tânăr florentin a cărui fizionomie se înscrie în caracterele tipologiei latine. Trupul zvelt, completat de accesoriile elegante ale pălăriei, împodobite cu flori, ale sabiei şi cizmelor, frumos cizelate şi înalte până la genunchi, ilustrează preocuparea pentru eleganţă a florentinilor. Desăvârşit ca frumuseţe şi proporţii *David* nu şochează prin nuditate. În mâna stângă, fixată princiar în şold, ţine praştia care se presupune că l-a ucis pe Goliath. Mâna dreaptă se sprijină pe sabie. Atitudinea graţioasă, aerul aristocratic şi expresia de nobilă reflecţie farmecă. Chipul adolescentin şi fruntea sunt umbrite de pălăria cochetă, care încoronează buclele căzute graţios pe umeri. Obrazul delicat, pleoapa plecată, expresia îngândurată a tânărului definesc poetul şi filosoful, şi nu omul de acţiune. Contemplarea, şi nu gestul, în dinamica desfăşurării, definesc starea care îl domină. Seducţia se degajă din expresia meditativă a acestui Hamlet florentin, al cărui chip, aplecat cu gravitate, filosofează asupra rosturilor existenţei şi non-existenţei. *David* priveşte în tăcere capul celui ucis, ascuns cu decenţă sub scut. Pentru *David,* rivalul ucis nu este motiv de orgoliu al victoriei, ci doar spectacol de cugetare tristă asupra pierderii vieţii. Nimic violent sau brutal. Relaxarea şi poziţia de total repaos fizic, expresia de liniştită concentrare a gândului nu sugerează situaţia conflictuală cerută de subiect. *David* pare străin de uciderea lui Goliath. Absent la mediu, *David* este absorbit în reflecţie, ca şi când

Scanned with OKEN Scanner

acţiunea s-a desfăşurat, în chip paradoxal, independent de el. *David* este mai degrabă spectator constatativ al tragediei, decât implicat în desfăşurarea evenimentelor. În concepţia lui Donatello, *David* rămâne tipul pasiv, contemplativ şi meditativ, căruia îi este necunoscută agresivitatea. Sabia, posibil suport de sprijin, este semn aristocratic, metaforic sceptru princiar, şi nu armă de ucidere.

Atitudinea de abandon în cugetare şi tăcere cuplează inserţia în spaţiu a formelor înscrise în structura relaxată a "poziţiei şoldii". Axele adiacente ritmează unghiurile închise ale braţelor, continuate de oblica descendentă a sabiei. Ansamblul înscrie compoziţia echilibrată; sensul ondulat, şerpuit şi înclinările structurii ritmează inserţia armonioasă a întregului, balansul graţios al axelor. Formele sunt modelate cu subtilitate. Lumina alunecă mătăsos pe forme, nuanţează semiumbrele, pune în valoare trecerile imperceptibile de la un volum la altul.

Anii creării lui *David* coincid cu vârsta maturităţii artistice a lui Donatello. Artistul trăia auster, gândea înţelept, crea cu înalta cunoaştere a măiestriei.

Statuia realizată în bronz este printre cele mai complexe opere, ca frumuseţe şi rafinament estetic, din Renaştere şi din istoria universală a sculpturii.

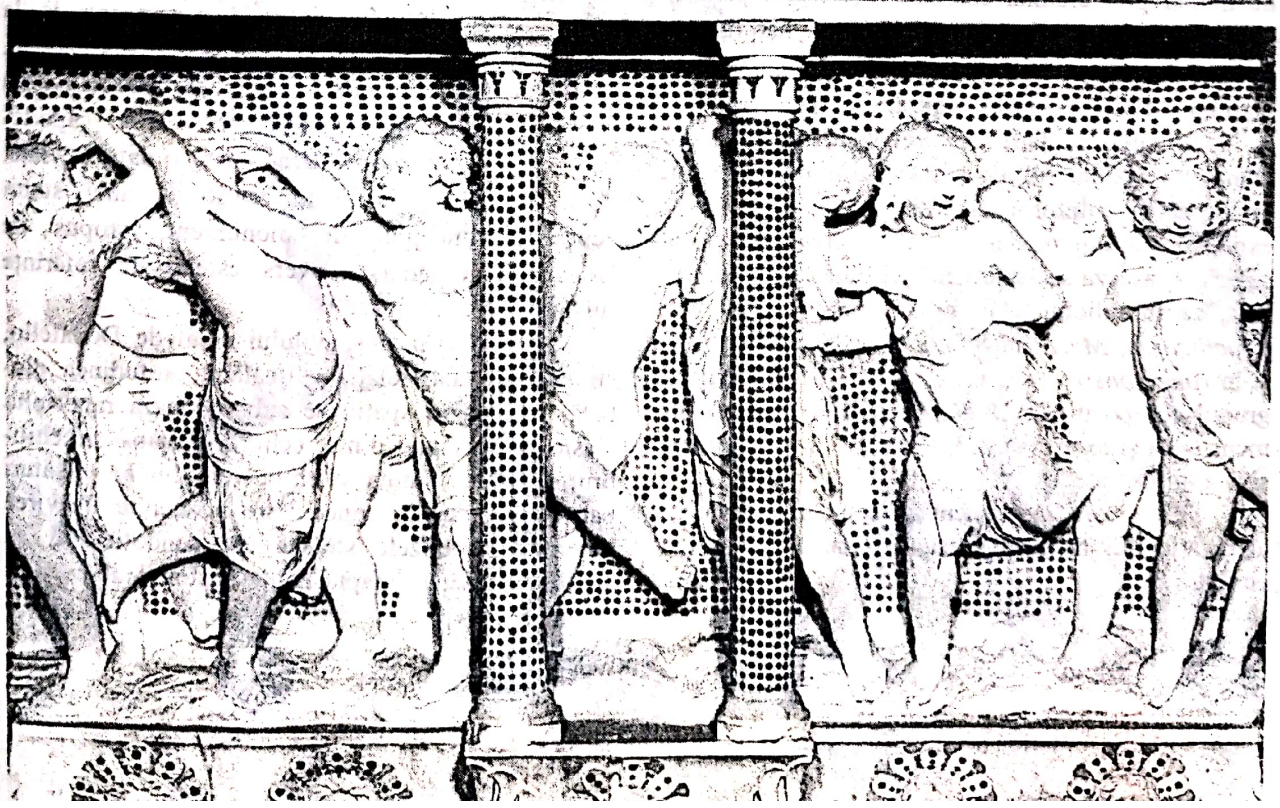
Tipul platonic şi estetica pură sunt construite de Donatello o dată cu plăsmuirea imaginii lui *David,* ca uvertură a esteticii umaniste în Quattrocento.

Poetica esteticii lui Donatello poate fi descifrată şi în alte opere, în reliefuri ca *Buna Vestire* şi *Cantoria.* Expresia desăvârşită a graţiei şi eleganţei de spirit cu care sculptorul a învestit relieful cu tema "Buna Vestire", aflat la biserica *Santa Croce* din Florenţa, ne dă măsura diversităţii sale creatoare, a inspiraţiei inedite, a stării de armonie. Tabernacolul din granit şi aur, realizat de Donatello la 1430, este una dintre capodoperele epocii. Salutul, schimbul de gesturi, surâsul, atitudinea aproape dansantă a celor două personaje, ilustrează nu numai etajul înalt al spiritului creator al artistului, ci şi al culturii Florenţei, al spiritualităţii urbane a cetăţii.

Scena reflectă mentalitatea epocii, conduita umană şi socială, la acel moment, orizontul elevat al existenţei spirituale a florentinilor. Preocuparea pentru un cod al manierelor elegante de comportare conturează idealul spiritual în societatea europeană a epocii. După cum am constatat, în Franţa, sculpturile catedralelor de la Reims, Amiens, Paris sau Strasbourg reflectau preocuparea societăţii pentru conduita umană elevată. În aceeaşi măsură aceasta este prezentă şi în Italia. Semnele unei societăţi evoluate din punct de vedere spiritual sunt comune climatului general al Europei, în secolul al XV-lea.

În ceea ce priveşte materialul şi procedeele abordate de Donatello, acestea pun în evidenţă lumina şi efectele ei asupra formei, asupra consistenţelor materiei. Curbe şi contracurbe, faldurile amintesc marmorele greceşti antice. Denticuli şi

DONATELLO. CANTORIA. DETALIU.
MUZEUL DOMULUI DIN FLORENŢA



Scanned with OKEN Scanner

spirale vegetale înlănţuie jocuri decorative în fundal. Chipurile *Fecioarei* şi *Îngerului* definesc tipologii, admirate pentru frumuseţea lor particular florentină. Trăsături şi fizionomii ale tipologiei toscane sau evocări ale imaculatelor marmure greceşti ale antichităţii, aflate pe pământul Italiei, se îmbină în noul ideal de frumuseţe. Chipul *Fecioarei* este imaginat angelic, cu expresia purităţii şi graţiei. Definit de candoare, obrazul nobil, gestul elegant anunţă viziunea de mai târziu a idealului estetic al lui Botticelli şi al generaţiei lui.

Cantoria (Muzeul Domului), relieful sculptat de Donatello, este un nou prilej de a demonstra vocaţia şi iubirea artistului pentru materialul nobil al marmurei, pentru cioplirea nuanţată a formelor şi pentru tratarea subiectelor animate de candoare. Pe fondul acoperit cu mozaic de aur se înscriu ritmuri dinamice de gesturi, în mişcare şi joc. Siluetele copiilor nu depăşesc vârsta de trei ani. Uşor drapaţi, înlănţuiţi într-o explozie de veselie, copiii evocă anticul zeu Cupidon, ca şi amoraşii pictaţi în fresca pompeiană de la Casa Vetti.

De la poetică şi graţie, arta lui Donatello s-a îmbogăţit cu subtilul analizei psihologice. În portretul lui *Niccollo da Uzzano*, bust din pământ ars şi colorat, miracolul este realizat prin transferul urâtului în frumos expresiv. Donatello respectă întratât detaliile fizionomice, încât provoacă uimirea tocmai prin lipsa naturalismului. Fizionomia modelului, deloc frumos în realitate, a devenit fascinantă datorită lui Donatello, prin expresia puternică de viaţă inoculată de artist portretului. Scânteia marii arte face capodoperă dintr-o sculptură ce putea eşua nu numai prin ciudata colorare roşiatică a pământului ars, ci şi prin posibila cădere în naturalism. Realitatea naturală a fost decantată de Donatello în realitate artistică prin transfigurare.

Sensul căutării expresivităţii de către Donatello a ajuns în alte lucrări la îngroşări care îl definesc pe sculptorul florentin ca un precursor al expresionismului modern. Amplificarea stărilor de suferinţă, asceză sau martiriu, prin deformări expresive, ca în reliefurile în bronz având ca subiect: *Crucificarea, Martiriul Sfântului Anton din Padova* şi în *ronde-bosse*, bronzurile *Maria Magdalena* sau grupul compoziţional *Judith şi Holofern*, arată dimensiunea şi extensia excepţională a viziunii expresive a lui Donatello.

În statuara monumentală, punctul culminant al creaţiei lui Donatello este *Gattamelata*, statuia ecvestră.

Invitat să lucreze la Padova, sculptorul a rămas acolo o vreme, cât să termine monumentul care îi va aduce gloria şi va fi reper în statuara monumentală a epocii, model de inspiraţie până azi. În aceeaşi perioadă, între anii 1443 – 1453, Donatello va realiza lucrări şi la Veneţia, Modena, Siena, Montepulciano, Faenza, oraşe care vor fi surse de contacte artistice şi asimilare a culturii şi artei locale.

Statuia ecvestră îl prezenta pe condotierul Erasmo di Narni, supranumit *Gattamelata*, "pisica mieroasă", datorită supleţei şi abilităţii spiritului lui. Sculptarea monumentului l-a obligat pe Donatello la concentrare artistică pe o durată de circa doisprezece ani. Monumentul era destinat să decoreze *piaţa bisericii Sfântul Anton din Padova*. În interiorul bazilicii *Il Santo* era adăpostit mormântul sfântului Anton, important loc de pelerinaj din Italia. Altarul din bronz urma să fie decorat cu reliefuri, care să prezinte minunile sfântului Anton, cu statui de sfinţi şi cu statuia Fecioarei.

Gattamelata, ampla lucrare ecvestră, realizată în bronz, marchează triumful şcolii de sculptură florentină din Quattrocento. La acea dată, Donatello era în plină maturitate a vârstei şi creaţiei. Înalta ştiinţă, acumulată de-a lungul deceniilor, îşi dădea rodul în această pretenţioasă comandă. O ecvestră de dimensiuni mari, destinată unei pieţe publice, nu se mai crease din epoca Imperiului Roman. Statuia lui *Marc Aureliu*, aflată astăzi în *Piaţa Capitoliului* de la Roma, fusese ultimul important monument de acest fel. Statuile ecvestre, din epoca Evului Mediu, modeste ca dimensiune şi realizare, aşezate în interiorul unora dintre catedralele gotice sau amplasate în afara lor, în pieţe, cum era cea de la Hradcany din Praga, nu respirau geniul. La Padova, în Quattrocento, florentinul Donatello marca istoria sculpturii cu monumentul excepţional al capodoperei. Pentru sculptorii, care, măcar o dată în viaţă, şi-au încercat puterile în realizarea unei statui ecvestre, conceptul de monument, propus de Donatello, a rămas univers estetic de referinţe fundamentale.

Compoziţia ansamblului creat de Donatello, structura axială, relaţia cal-călăreţ, atitudinea globală, inserţia în spaţiu se subordonează raportului clasic, al armoniei dintre echilibrul stabil şi echilibrul dinamic. Ţinuta şi chipul eroului au trăsături particulare, degajă concentrare şi atenţie. Privirea puternică şi buzele strânse ale condotierului au autoritate. Mâna dreaptă înalţă bastonul de coman-

Scanned with OKEN Scanner

dă, în vreme ce frâul este ţinut lejer în cealaltă mână. Cal şi călăreţ formează un cuplu armonios, simbolul victoriei unei societăţi care apreciază forţa, demnitatea şi spiritul. Corpul masiv al calului înscrie în nobila arhitectură a formelor ritmul încordat al mersului. Intervenţia sferei, punct de sprijin labil, este punct de suspensie a echilibrului stabil. Abia atinsă de piciorul calului, sfera sugerează perpetua mobilitate. Soluţia plastică a ansamblului este excepţională şi prin prezenţa unui detaliu de valoarea acestuia.

Deşi cu înfăţişarea unui general roman, condotierul are ţinuta umanistului, omului de cultură. El este mai degrabă diplomat şi filosof decât om de arme. Gestul agresiunii îi este străin. În locul loviturii, Erasmo di Narni poartă semnele distinse ale concordiei. Imagine inedită a generalului erou – om de cultură, *Gattamelata* este ambasadorul păcii, al aspiraţiei spre armonie al unei generaţii care l-a avut ca prinţ al spiritului umanist pe Lorenzo Magnificul.

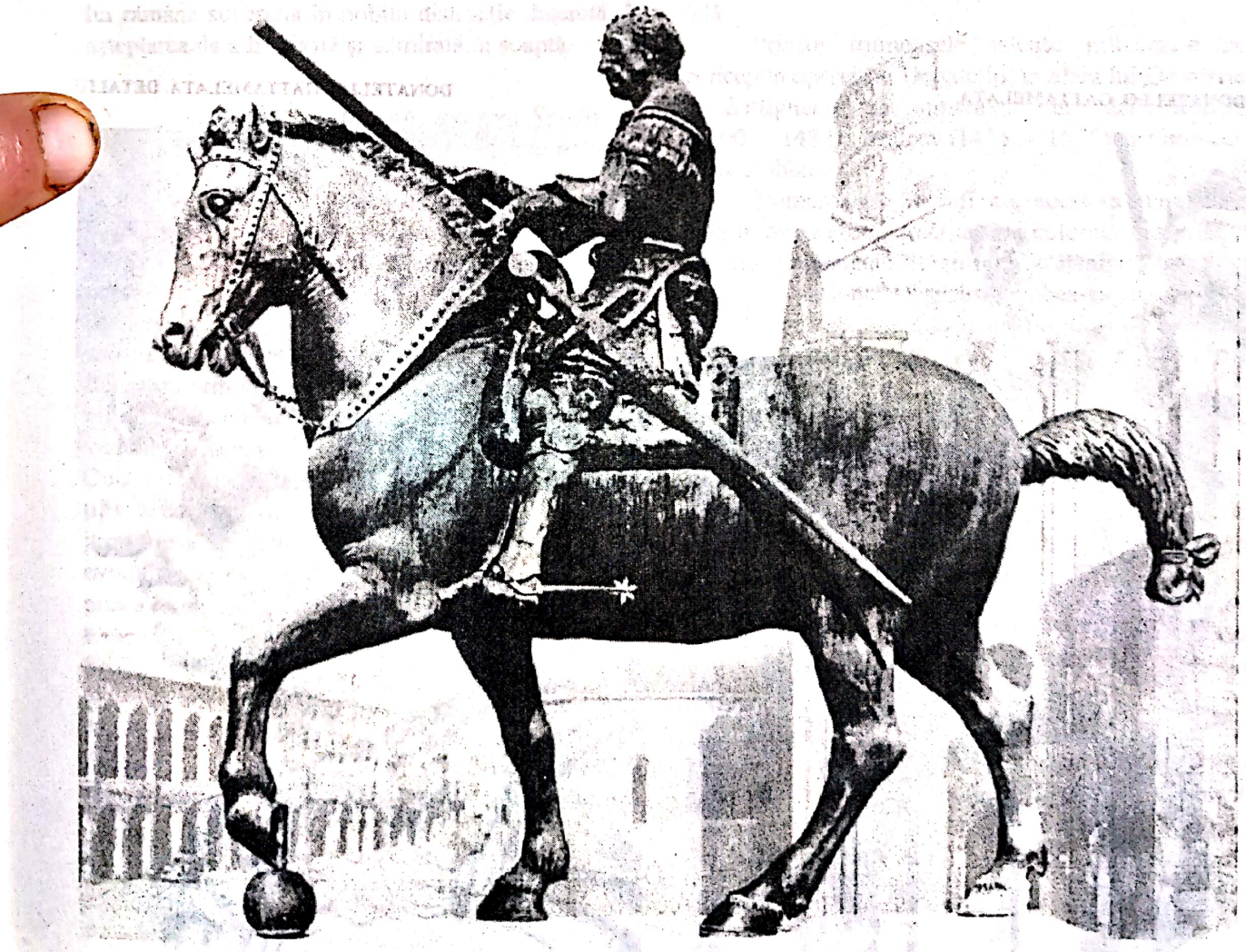
Conceptul îndrăzneţ de monument, formulat de Donatello în Quattrocento, impune viziunea grandorii, idealul de om superior prin responsabilitatea conştiinţei asupra destinului propriu şi destinului colectivităţii.

În creaţia fiecărui mare artist există una sau mai multe capodopere, care desluşesc tăriile inovării şi originalităţii, forţa autorităţii creatoare. În creaţia lui Donatello operele care stabilesc ştacheta înălţimii geniului sunt statuia lui *David* şi statuia ecvestră *Gattamelata.*

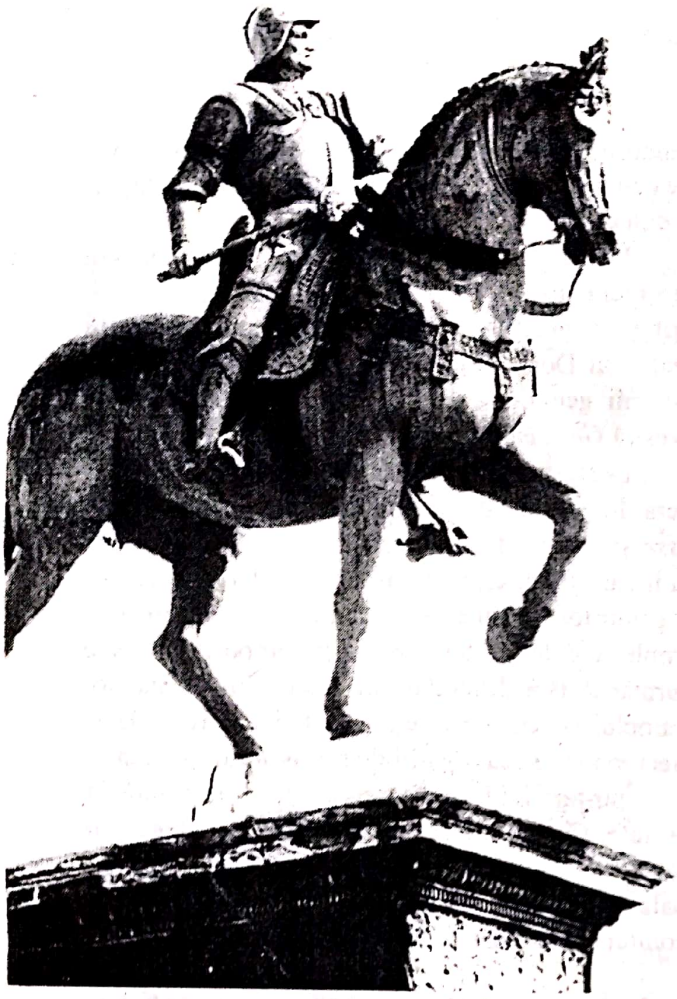
Desfăşurată pe o durată de cincizeci de ani, opera lui Donatello cuprinde sculpturi în *ronde-bosse* şi relief. Materiale diferite – bronz, marmură sau lut ars şi policromat – într-o abordare a speciilor şi genurilor clasice ale sculpturii, interpretarea complexă, dată formei plastice şi compoziţiei, poate fi urmărită fără dificultate în creaţia lui Donatello, în amplul sistem de referinţe estetice care a decis traiectoria stilistică a şcolii de sculptură florentină.

Într-un fluid care circulă de la o cultură la alta, între Gotic şi Renaşterea de apogeu, Donatello este artistul a cărui operă a creat legătura între şcoala sculptorilor anonimi ai catedralelor şi cea a secolului care l-a dat pe Michelangelo. Între asceza

DONATELLO. GATTAMELATA. PADOVA



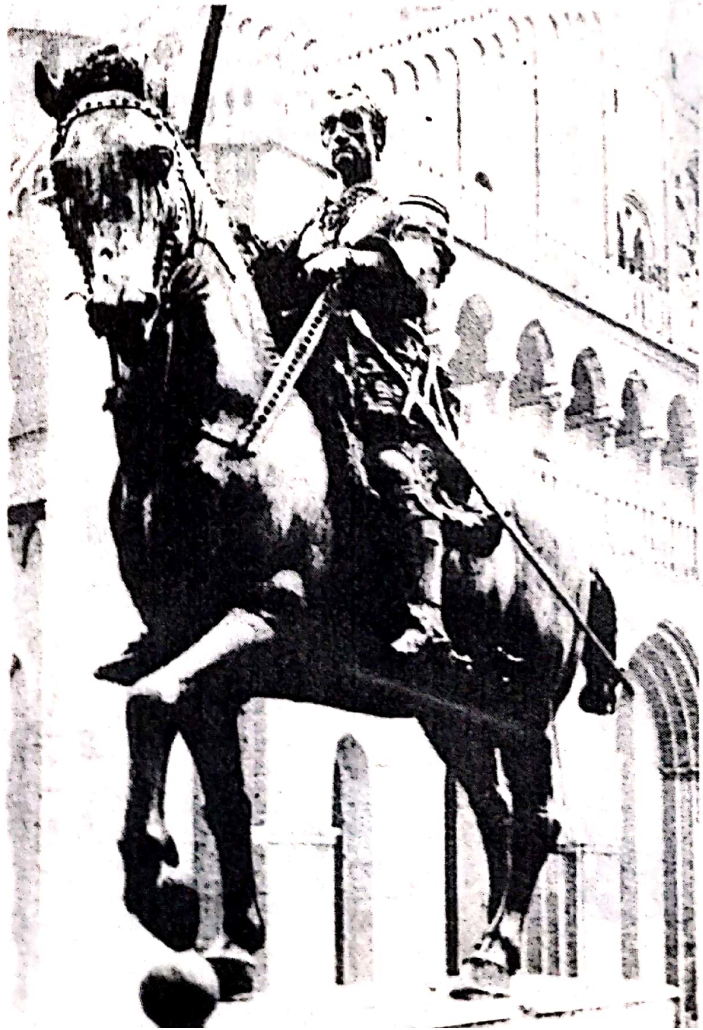
Scanned with OKEN Scanner



VERROCCHIO. IL COLEONI. VENEȚIA

VERROCCHIO. IL COLEONI. DETALIU

DONATELLO. GATTAMELATA



DONATELLO. GATTAMELATA. DETALIU

Scanned with OKEN Scanner

spiritului gotic european şi viziunea grandioasă a sculpturii lui Michelangelo, în cumpăna apelor se află Donatello.

La întâlnirea spiritului curtean al culturii medievale şi Umanismului Renaşterii italiene se află creatorul lui *David* şi al lui *Gattamelata*. Climatul preţuirii spiritului cavaleresc, al delicatei graţii, epoca pelerinilor, a trubadurilor şi a sonetului i-au fost aproape lui Donatello. Zveltetea gotică, gestul de salut spontan, blânda înclinare a siluetelor cuprinse în ogivele de piatră de la Reims şi Amiens susţin un elevat ideal de frumuseţe: starea de graţie lăuntrică şi farmecul urban. Surâsul, forma suverană a gentileţei, armoniei între semeni, salutul, semne de recunoaştere a curtoaziei urbei gotice franceze, le regăsim de asemenea la florentini şi în opera lui Donatello. Conceptul de aleasă curtenie, contemplare şi visare se află în matca spiritului florentin la început de Quattrocento. Florenţa marilor poeţi e pregătită să aplaude virtutea şi nobleţea.

Mesajul tandru şi duios al operei lui Donatello, surâsul, mângâierea şi nuanţa ne poartă în aspiraţia către urban şi elevat, în universul frumuseţii înalte a spiritului. O întreagă lume de semnificaţii şi simboluri a eternului european o regăsim în opera sa. În dialog cu timpul, sculptura lui rămâne suverană în nobila distincţie discretă, în aşteptarea de a fi privită şi admirată în şoaptă.

Donatello şi influenţa asupra Şcolii de sculptură florentină în Quattrocento

Coordonatele stilistice ale Şcolii au început a fi perceptibile din primii ani ai secolului prin opera lui Lorenzo Ghiberti. El a exprimat preocuparea pentru un nou spaţiu plastic şi pentru un nou concept al modelării formei. Ghiberti a răspuns spiritului epocii şi dorinţei estetice a semenilor săi florentini prin viziunea de graţie şi de cizelare ca de bijuterie a sculpturii. La aceste modalităţi tehnice şi viziune au aderat mai toţi sculptorii florentini din Quattrocento. Perfecţionarea tehnicilor şi modalităţilor artistice s-au datorat lui Donatello, în prima jumătate a secolului, şi au fost hotărâtoare pentru evoluţia sculpturii florentine. Viziunea sensibilă, expresia aristocratică şi conţinuturile filosofiei platonice ale operei lui Donatello vor decide destinul Şcolii florentine în Quattrocento.

Dintre sculptorii care au continuat viziunea sensibilă a lui Donatello, remarcabil este sculptorul *Desiderio da Settignano* (1428 – 1464? – 1482?), elev şi discipol al maestrului. Dintre foarte puţinele lucrări pe care le-a lăsat Desiderio, câteva pot fi văzute la Florenţa, la Muzeul Naţional de sculptură, "Bargello". Operele discipolului se disting, faţă de cele ale maestrului, prin expresia de transfigurare metafizică, prin trăirea spirituală intensă. Speciala sensibilitate a lui Desiderio a îmbogăţit sculptura florentină şi sculptura universală cu această nouă calitate a desprinderii artistului din biologic, din urmărirea trăsăturilor obiective ale modelului şi înzestrarea acestuia cu expresia transcendentă. Desiderio nu este preocupat doar de aspectul sensibil poetic. Depăşind condiţia liricului, el dialoghează cu universul vibraţiilor metafizice. Chipurile sculptate de el par vizionare, ca dialogând cu alte lumi. Lucrările în *ronde-bosse*, aflate la *Muzeul Bargello*, *Portretul unei doamne florentine* şi *Portretul unui copil*, ambele din marmură, concepute în specifica formulă a bustului florentin donatellian, au expresia de meditaţie vizionară, particulară interpretării lui Desiderio. Starea absenţei din ambianţă, detaşarea din terestru, din proza cotidiană sugerează planarea în universul eteric.

Mormântul lui Carlo Marsuppini din Biserica Santa Croce, a cărui statuară monumentală a fost realizată de Desiderio, spre 1454, însumează disponibilităţile sculptorului pentru statuara monumentală.

Printre frumoasele talente influenţate de concepţia operei lui Donatello, în afara lui Desiderio da Settignano se numără şi Luca della Robbia (1400 – 1482), Andrea (1435 – 1525) şi Giovanni della Robbia.

Numeroasele lucrări ale acestora sunt realizate în *terra cotta*, smălţuită şi colorată, material şi tehnică preferată de florentini. Cetăţenii Toscanei au dorit cu pasiune să-şi împodobească interioarele locuinţelor, faţadele clădirilor, *logiilor* sau bisericilor, nişele sau firidele edificiilor cu reliefuri sau sculpturi în *ronde-bosse*.

LUCA DELLA ROBBIA a fost preocupat de rezolvările plastice ample şi de soluţii tehnice dificile. Reliefuri pe care le-a abordat în lut ars şi smălţuit, cu un smalţ inalterabil, sau reliefuri sculptate în material dur, în marmură, îl definesc pe Luca della Robbia ca fiind mai îndrăzneţ în soluţii decât toţi ceilalţi membri ai familiei. Reliefurile sculptate de el, deşi sunt mai puţin poetice ca expresie decât viziunea lui Andrea della Robbia, prezintă în schimb o mai bogată problematică plastică.

Aflată azi la Muzeul Domului din Florenţa, *Cantoria*, tribună a cântăreţilor, este reluarea temei tratată de Donatello. Formă, ritm, compoziţie oferă

Scanned with OKEN Scanner

LUCA DELLA ROBBIA. CANTORIA.
MUZEUL DOMULUI DIN FLORENŢA

LUCA DELLA ROBBIA. CANTORIA.
MUZEUL DOMULUI DIN FLORENŢA

un spectacol remarcabil al dinamicii atitudinii şi gesturilor. Draperia sculptată în marmură, faldurile diferenţiate, studiul figurilor şi fizionomiilor copiilor, surprinşi la diverse vârste, stau sub semnul spiritului de observaţie şi al evocării vieţii. Sugerarea fluenţei drapajului, a transparenţei sau consistenţei materialelor demonstrează măiestria atinsă de sculptorii Şcolii florentine în acest secol. Folosirea complexelor axe ritmice în *Cantoria* îl definesc pe Luca della Robbia ca un cunoscător al ştiinţei cioplirii materialului dur. Expresia generală prozaică a fizionomiilor, încărcate cu biologicul vârstei apropiate de adolescenţă, exprimă caracterul particular al viziunii obiective a lui Luca della Robbia. Unele chipuri aflate însă în planul al treilea al reliefului ies din context, ies din expresia generală a ansamblului. Ele par a aparţine unui alt sistem de referinţe estetice. Într-o viziune animată de subtil, personajele din planul al treilea trăiesc delicata stare de visare. Universul trăirii poetice este puţin specific preocupărilor şi viziunii lui Luca della Robbia.

Uşoara absenţă a personajelor, desprinde-rea lor din acţiune sau din ambianţă şi proiectarea în transa metafizică, fac nota excepţională a grupului, sugerând posibila intervenţie şi colaborare a lui Desiderio da Settignano alături de Luca della Robbia.

ANDREA DELLA ROBBIA excelează prin expresia tandră a chipurilor şi gesturilor, expresie folosită îndeosebi în prezentarea *Fecioarei cu pruncul* şi a chipurilor de copii. Dulceaţa privirii şi gesturilor, grupajele simbolurilor sacre, prezenţa florilor de crin, a aripilor de îngeri şi păsări sunt susţinute de ornamente antice şi construiesc un ansamblu al poeziei platonice dar şi al evocării artei lui Fra Angelico. Graţia, ritmul plastic, stilizarea formelor ondulate sunt principiile estetice urmărite de Andrea della Robbia.

Sculptori mult solicitaţi pentru reliefuri în lut ars şi policromat, membrii familiei della Robbia au realizat compoziţii ornamentale, *tondo*-uri (medalioane de formă circulară), ca cele de la *Capella dei Pazzi* şi de la *Ospedale degli Innocenti*, precum şi compoziţii în relief cu *Madone*, opere prezente pretutindeni pe străzile Florenţei, în monumentele, muzeele şi colecţiile oraşului.

Altarele create de sculptorii familiei della Robbia şi realizate din *terra cotta*, colorate şi smălţuite, au scene cu *Madona şi pruncul* înconjuraţi de îngeri. Ele au primit un aspect cu totul particular prin soluţiile plastice şi stilistice. Formula estetică

Scanned with OKEN Scanner

încărcată de grație și tandrețe s-a generalizat și a creat școală.

Benedetto da Majano (1442 – 1497), *Lapo Portigiano*, *Antonio Rossellino* (1427 – 1478), *Agostino di Duccio* (1418 – 1481), *Mino da Fiesole* (1431 – 1484) și chiar *Verrocchio*, în primele lui reliefuri, au continuat orientarea stilistică a familiei della Robbia. În a doua jumătate a secolului al XV-lea, tipologia *Madonei cu pruncul* cunoaște prin toți acești sculptori evoluția și cristalizarea imagistică preluată și desăvârșită în pictură, în următorul secol, de către Rafael în capodoperele sale dedicate Madonei. Atelierele numeroase de sculptură din Florența au conturat, în Quattrocento, iconografia *Bunei Vestiri* și viziunea scenei *Maternității Sacre*. Ancadramentul panoului, folosind tonuri de alb și albastru azur, era alcătuit din ghirlande cu fructe mediteraneene și buchete vegetale colorate în tonuri de verde, oranj și galben auriu. Altarele florentine și reliefurile decorative din lut ars, smălțuit și policromat, cerute pretutindeni în Italia vremii, prin dimensiunile lor reduse, au fost obiectele de artă de largă circulație, care, ieșite în afara Italiei, au asigurat celebritatea Școlii de sculptură florentină.

În afara reliefurilor și *ronde-bosse*-urilor cu subiecte sacre, sculptorii florentini au manifestat un deosebit interes pentru portrete. Personalitatea umană, individualitatea, fizionomia cu particularitățile expresive, distincțiile psihologice au cunoscut un adevărat triumf în portretul florentin al secolului al XV-lea. Chipul lui *Fillippo Strozzi*, sculptat de Benedetto da Majano, sau cel al lui *Alexo di Luca*, sculptat de Mino da Fiesole, sunt concludente pentru definirea stilistică a bustului florentin, caracteristic epocii. Surprinderea caracterului și tipologiei, accentele particulare ale expresiei și aerul de viață autentică al chipurilor portretizate creează unul dintre capitolele reprezentative ale sculpturii florentine. În afara portretisticii, sculptura florentină înregistrează încă un capitol remarcabil în Quattrocento: monumentul funerar.

Mormântul papei Sixt al IV-lea din biserica *San Pietro* din Roma, creație în bronz a lui Antonio Pollajuolo, precum și monumentul funerar al *cardinalului de Portugalia*, aflat în biserica *San Miniato al Monte* din Florența, sculptat în marmură de Antonio Rossellino, sunt opere care au continuat și îmbogățit interpretarea dată de Jacopo della Quercia monumentului funerar al *Ilariei del Carretto*, aflat la *Catedrala din Lucca*.

Sculptura florentină a cunoscut în prima parte din Quattrocento, prin opera lui Donatello și a

BENEDETTO DA MAJANO. FILIPPO STROZZI.
TERRA COTTA. STAATLICHE MUSEEN. BERLIN

discipolilor săi, estetica rafinată și arta poetică a formei și expresiei. În generația următoare au fost formulate noi idealuri umane și estetice o dată cu sculptura lui Verrocchio, a cărui viziune artistică a fost animată de expresia forței și vitalității.

ANDREA VERROCCHIO (1436 – 1488). Sculptor și pictor, Verrocchio a fost artistul integrat noilor mentalități și curente de opinii ale cetății. Duritatea și cinismul vor fi atitudinile frecvente ale generației sfârșitului secolului al XV-lea. Eleganța de comportament și curtoazia, omagierea talentului și aprecierea spiritului aristocratic al gândirii sunt înlocuite cu lupta afirmării individului, cu ambiția puterii și cu vanitatea. Omul de acțiune ia locul filosofului. Spiritul pragmatic este preferat spiritului poetic și reflexiv. Individualismul, egocentrismul va înlocui mecenatul. Admirația și respectarea talentului creator vor fi înlocuite de capriciile comanditarilor. Orgoliul, ambițiile politice, forța fizică sunt aspectele prețuite de noua societate. Opera lui Verrocchio le va reflecta. Statuile în bronz *David* și *Il Colleoni* – statuia ecvestră – sunt capodoperele care, prin valoarea lor artistică, îl situează pe Verrocchio alături de Donatello.
Ambele lucrări, *David* – comandă pentru Florența, – ca și *Il Colleoni* – monument ecvestru, comandă pentru Veneția – ilustrează schimbarea viziunii platonice a generației de la începutul secolului cu idealul acțiunii.

Statuia lui *David*, realizată de Verrocchio, nu poate fi privită și admirată fără a ne gândi la statuia creată de Donatello. Distanța scurtă, ca durată de timp, care le desparte, coincide intervalului în care

Scanned with OKEN Scanner

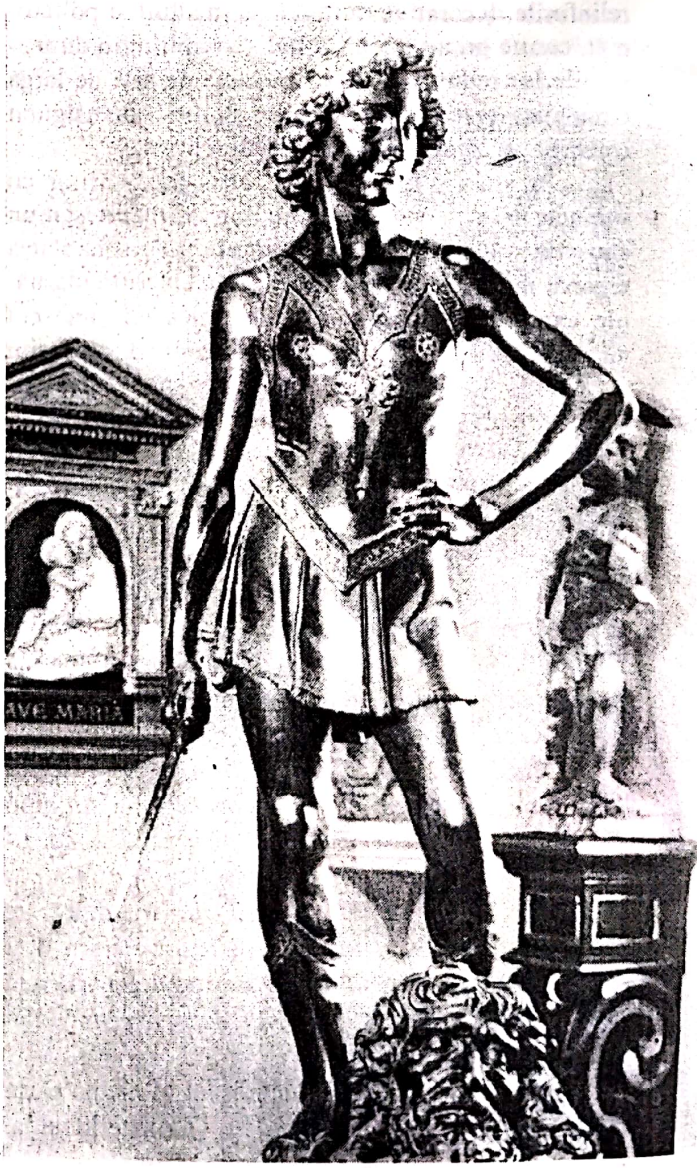
societatea florentină şi-a schimbat atitudinea faţă de artă şi artist, faţă de om şi de viaţă. Noul suflu a impus accente sociologice, percepute cu deosebire în ultimii ani ai creaţiei acestuia, ca şi în unele opere literare din acei ani de la finele secolului. Verrocchio a fost artistul sensibil, care a înregistrat în operă tulburările menite să schimbe fundamental climatul societăţii florentine în secolul următor.

Tema biblică a victoriei lui David asupra uriaşului Goliath a avut în varianta lui Verrocchio o interpretare mai îndrăzneaţă decât cea a viziunii lui Donatello. În concepţia lui Verrocchio, *David* este florentinul tânăr, provocator, cu surâsul cinic în colţul buzelor. El sugerează totala încredere în sine. *David* ţine agresiv sabia gata să atace. La picioarele sale se află demonstrativ capul lui Goliath ucis. Îmbrăcat în costumul epocii, *David* aţinteşte privirea asupra unui presupus virtual rival. Trupul sprinten, încordat şi musculos, atitudinea energică fac din *David* eroul ideal al noii societăţi. Omul de acţiune este omul momentului. Generaţia lui Verrocchio se defineşte prin această versiune virilă a lui David, în opoziţie cu cea a tânărului poet şi filosof creat de Donatello. Verrocchio concepe spiritul activ, opus celui pasiv, contemplativ al generaţiei lui Donatello. Sigur de sine, încrezător, curajos, *David*, creat de Verrocchio, provoacă viaţa pentru a-şi demonstra voinţa, puterea şi victoria. *David* nu pare provocat de viaţă, ci el însuşi declanşează şi determină cursul evenimentelor, manifestându-şi autoritar personalitatea. *David*, în viziunea lui Verrocchio, nu ştie ce este dilema şi nici compasiunea. El face gestul. Este acţiunea dinamică, spiritul motrice, fapta. Spiritul contemplativ al generaţiei lui Donatello aparţine deja trecutului. Epoca admiraţiei şi contemplării operei de artă, umanismul platonician de la începutul Renaşterii aparţineau trecutului Florenţei. Teza lui Machiavelli răspundea momentului: "Virtutea nu mai era mijlocul accederii la conştiinţa valorilor abstracte sau la o morală înaltă, ci forma de inteligenţă practică, ce putea răspunde unor situaţii politice, economice sau militare imediate".

Statuia ecvestră *Il Colleoni*, realizată de Verrocchio, pentru Veneţia, între anii 1479 – 1488, este ecoul acestei teze. Turnată în bronz după moartea sculptorului, statuia a fost ridicată în memoria unuia dintre cei mai cunoscuţi condotieri ai vremii. Statuia lui *Colleoni* este replica vitală pe care Verrocchio a dat-o ecvestrei clasice create de Donatello. Chipul aspru, atitudinea încordată, gestul autoritar al condotierului înfipt în şa aparţin acelaşi tipologii volitive ca şi *David*. Calul încordat păşeşte în marş triumfal. Generaţia "câştigătorilor" îşi făcea apariţia pe scena istoriei Italiei. Curajul atacatorului, afirmarea forţei brutale, ca şi lipsa scrupulelor morale şi cinismul servesc acţiunii şi forţei fizice. Ele definesc noul ideal uman, sintetizat de Verrocchio în persoana lui *Colleoni*.

Amplasată spectaculos lângă *Biserica San Giovanni e Paolo* din Veneţia, statuia ecvestră este copleşitoare prin monumentalitatea şi expresia de avânt. Considerată printre cele mai realizate ecvestre din istoria sculpturii monumentale, statuia *Il Colleoni* de Verrocchio se situează, alături de *Gattamelata* de Donatello, la înălţimea şi gloria capodoperelor din Quattrocento.

VERROCCHIO. DAVID. BARGELLO. FLORENŢA



Scanned with OKEN Scanner

VERROCCHIO. IL COLLEONI. VENEȚIA

Scanned with OKEN Scanner

LAURANA. PORTRET. DETALIU

VERROCCHIO. FECIOARA CU PRUNCUL

VERROCCHIO. LORENZO DE' MEDICI

Scanned with OKEN Scanner

NICCOLO DELL'ARCA. COBORÂREA DE PE CRUCE.
SANTA MARIA DELLA VITA. BOLOGNA

NICOLLO DELL'ARCA. COBORÂREA DE PE CRUCE (DETALIU). SANTA MARIA DELLA VITA

VERROCCHIO. PORTRETUL UNEI DOAMNE

Scanned with OKEN Scanner

DONATELLO. MARTIRIUL SFÂNTULUI LAURENŢIU

DONATELLO. ZUCCONE (PLEŞUVUL)

AGOSTINO DI DUCCIO.
FECIOARA CU PRUNCUL

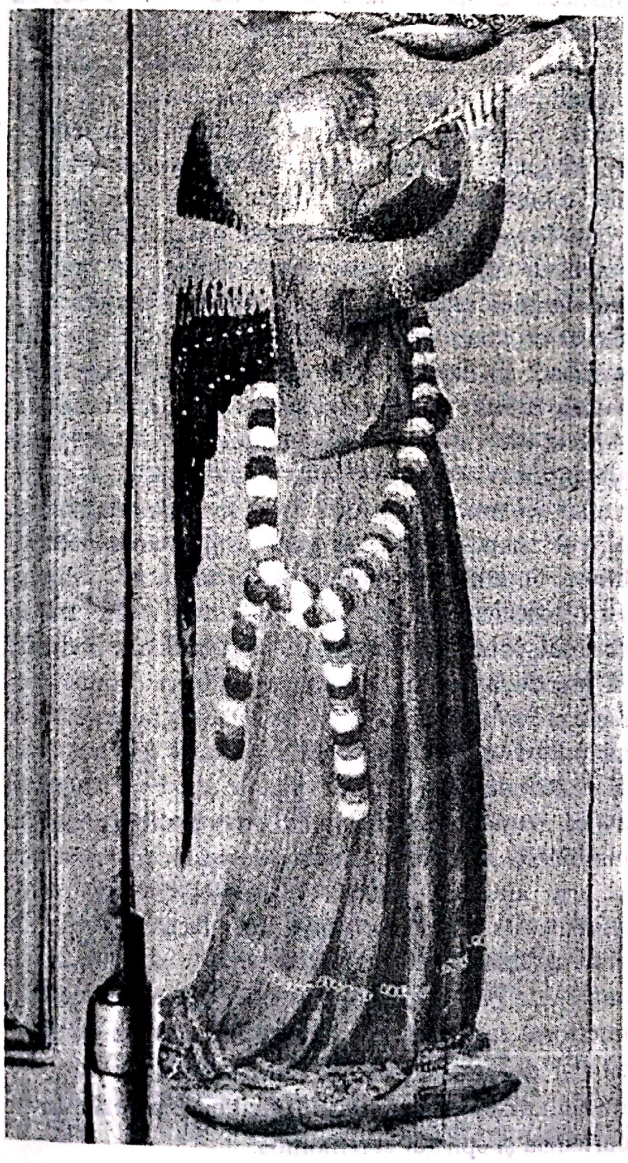
Scanned with OKEN Scanner

Pictura

Pictura italiană a Renaşterii a cunoscut la Florenţa, în Quattrocento, afirmarea unor strălucite personalităţi artistice. Pictorii florentini au fost înzestraţi nu numai cu înaltă sensibilitate estetică, ci, din abundenţă, şi cu har creator. Fiecare dintre ei a adus în pictură un plus de originalitate. Talentul şi contribuţia fiecăruia s-au făcut simţite nu numai în ansamblul şcolii de frescă, ci şi în pictura de şevalet.

Fenomenul complexelor manifestări se constată atât în pictură, cât şi în arhitectură şi sculptură. Buchetul talentelor, bogăţia diferenţiată a viziunilor artistice şi a modalităţilor de expresie plastică au impus contribuţia Florenţei, cu pondere crucială, în cultura Renaşterii timpurii. Supleţea şi inteligenţa vie, componente ale spiritului florentin, au asigurat evoluţia spectaculară a picturii italiene în Quattrocento. Observarea şi interpretarea anatomiei şi psihologiei umane, a naturii şi societăţii de către pictorii Florenţei, pasiunea studiului şi cercetării experimentale, precum şi introducerea unor noi principii morfologice de către aceştia, au servit creării unei concepţii estetice unitare şi puternic originale.

FRA ANGELICO. ÎNGER MUZICANT



În pictură, ca şi în sculptură, generaţiile artiştilor florentini se vor grupa corespunzător, în prima jumătate şi în cea de a doua jumătate a secolului al XV-lea, ele urmând traseul modificărilor survenite în evoluţia societăţii florentine. Respectiv, prima generaţie de pictori din Quattrocento, formată din nume strălucite ca Fra Angelico, Massaccio, Uccello, a fost cea care a deschis porţile cunoaşterii raţionale şi experimentelor plastice în pictura Renaşterii; a doua generaţie, animată de personalităţile puternice ale lui Benozzo Gozzoli, Domenico Ghirlandajo şi Sandro Botticelli, a însumat căutările şi cercetările predecesorilor, realizând cristalizarea stilului Şcolii de pictură florentină. Creaţia primei generaţii evoluează sub semnul continuării tradiţiilor locale ale frescei din Duecento şi Trecento. Păstrate şi continuate prin opera lui Giotto, acestora le vor fi adăugate concepte şi principii morfologice, procedee tehnice şi modalităţi de expresie inedite. Contribuţiile ambelor generaţii, ale fiecărui artist în parte, au îmbogăţit noul univers estetic al Şcolii florentine definit ca original şi conturat ca stil, cu particularităţi distincte.

FRA ANGELICO – GIOVANNI DA FIESOLE (1387 – 1455). La distanţa de un secol şi mai bine după naşterea lui Giotto, se năştea la Fiesole pentru pictura italiană şi universală Fra Angelico.

Epoca strălucită a picturii florentine din Quattrocento şi-a pronunţat debutul cu creaţia lui Fra Angelico. Opera lui Fra Angelico a fost puntea subtilă dintre Prerenaştere şi Renaştere, legătura între spiritul religios al tradiţiei bizantine şi spiritul nou al Umanismului Renaşterii. Modernitatea este prezentă în pictura lui Fra Angelico în observarea şi studiul naturii, în asimilarea realităţilor particulare ale vieţii societăţii florentine, precum şi în introducerea unor principii plastice evoluate: colorismul luminos şi perspectiva geometrică. Animată de starea de pietate şi iluminare, de viziunea metafizică, arta serenă a celui supranumit de contemporani "beato Angelico" va cupla pasiunea cunoaşterii cu puritatea spiritului, cu blândeţea şi starea de graţie. În pictura sa vor fuziona două extreme: starea transcendentă, pe de-o parte, şi, consemnarea realităţilor istorice, pe de altă parte.

Scanned with OKEN Scanner

Fra Angelico fixează elementele de viaţă recognoscibilă, fizionomii, costume, peisaj şi arhitecturi, localizate istoric şi geografic, susţinute de ştiinţa savantă a colorismului, dublate emoţional, totodată, de sentimentul sacru.

Fra Angelico a fost mai întâi călugăr dominican la Fiesole şi apoi stareţ *la Mănăstirea San Marco* din Florenţa. Etajul transcendent al trăirii lui artistice, respectul pentru sacru, iradiază din frescele de la *Mănăstirea San Marco* din Florenţa. Starea de evlavie poartă gândul şi sentimentul către icoanele bizantine, spre care privirea se îndreaptă în rugăciune, ordonează spiritul şi îl invită la reculegere şi concentrare în sine.

În ansamblul manifestărilor artistice ale Florenţei, în care sensul major al căutărilor din Quattrocento va evolua către spiritul laic, viziunea lui Fra Angelico va rămâne singulară prin evlavia creştină şi respectul pentru sacru.

Realizată în prima jumătate a secolului al XV-lea, opera lui Fra Angelico are dimensiunea desfăşurării pe parcursul a patruzeci de ani de creaţie. Invitat în multe centre ale Italiei, pictorul-călugăr a realizat numeroase ansambluri de fresce, precum şi compoziţii în ulei. În afara Florenţei, el a lăsat suite de compoziţii cu caracter religios la Roma, Perugia şi Orvieto. Printre operele reprezentative în ulei sunt: *Tabernacolul "Linaiuoli"* (1433) (Uffizi), comandată de corporaţia lucrătorilor inului – Linaiuoli; *Încoronarea Fecioarei* (1430 – 1440) (Luvru); *Coborârea de pe cruce* (1440 – 1445) (Muzeul San Marco); în frescă, pictorul a realizat 35 de scene inspirate *din viaţa lui Iisus şi a Fecioarei.* Dintre toate frescele sale, cele de la *Mănăstirea San Marco* în Florenţa sunt cele mai impresionante ca frumuseţe, fervoare mistică şi tensiune spirituală. Subiectele sunt inspirate din Noul Testament. Începând cu scena *Bunei Vestiri,* imaginile continuă cu *Patimile lui Christos, Crucificarea, Transfigurarea, Încoronarea Fecioarei, Judecata de Apoi.* Compoziţii cu două sau mai multe personaje, frescele sunt pictate pe pereţii chiliilor mănăstirii. Fiecare chilie are pictată o unică scenă. Pereţii albi ai încăperilor, spaţiul îngust, adesea fără fereastră, au podoabă unică scenele pictate a căror luminozitate iradiază în efluvii. Înlocuind fereastra sau existând alături de ea, frescele pictate de Fra Angelico şochează emoţional într-un mod de neuitat. Puritatea culorilor, cristalinitatea lor, sentimentul de puritate şi starea de concentrare în rugăciune creează ambianţa spaţiului sacru.

Concepţia filosofică a lui Fra Angelico despre existenţă, despre destin uman, societate şi natură, copleşeşte prin sentimentul desăvârşitei seninătăţi şi armonii cu sine şi cu universul. Atitudinea personajelor este a unor fiinţe elevate prin spirit, gând şi sentiment, prin comunicare cu o lume a transcendentalului. Seninătatea blândă, detaşarea din biologicul patetic şi pătrunderea în starea de graţie a liniştii superioare a spiritului caracterizează arta lui Fra Angelico. Flacăra emoţiei artistice şi transa metafizică statuează condiţia excepţionalităţii imaginii create de pictor.

Viziunea sensibilă a pictorului călugăr transfigurează realitatea materială în inefabil. Decantarea spirituală, suport fundamental al esteticii operei, asigură poetica subtilă a lui "Beato". Emoţia artistică dublează sentimentul de adoraţie a sacrului. Starea de iluminare este animată de fiorul revelaţiei mistice. Despre viziunea unică în epocă, a "Preafericitului" pictor, contemporanii săi comentau ca fiind datorată unei înalte spiritualităţi, pictorul rugându-se cu fervoare totdeauna înainte de a se aşeza să picteze. Scenele de crucificare, pictate de Fra Angelico, se pare că erau totdeauna întovărăşite de lacrimile sale.

Deşi se referă la cunoscute pasaje biblice, Fra Angelico demonstrează desprinderea de tradiţia iconografiei bizantine şi introducerea pregnantă a semnelor contemporaneităţii. Fizionomii autentice surprind şi fixează tipologia florentină, categorii sociale diferite ale clerului şi aristocraţiei florentine, aspecte ale modei – pieptănătura şi vestimentaţia pretenţioasă a vremii. Capacitatea complexă a spiritului creator al acestui mistic şi, în acelaşi timp, om al timpului său, asigura implantarea acţiunii biblice în ambianţa florentină, în interiorul arhitecturii toscane sau în ambianţa străzii. Natura şi peisajul, localizate geografic, sunt constant prezente în preocuparea lui Fra Angelico de a "contemporaneiza" subiectul religios, de a-l integra realităţilor cunoscute şi recognoscibile. Ţinuta şi gesturile elegante ale personajelor pictate de Fra Angelico evocă mentalitatea, manierele aristocratice, conduita burgheziei toscane cunoscute de pictor. Frumuseţea şi, mai ales, diversitatea veşmintelor, a gesturilor animate de graţie urbană şi-au făcut apariţia în pictura florentină a Quattrocento-ului o dată cu creaţia lui Fra Angelico. Amplasarea personajelor în interiorul *loggiilor,* a palatelor cu scări monumentale şi decorate cu dalaje elegante de mozaic defineau ambianţa societăţii Florenţei, reputată pentru curtoazia şi spiritul ceremonios.

Scanned with OKEN Scanner

Originala viziune artistică a lui Fra Angelico realizează paradoxala cuplare a realităţilor istorice ale Toscanei cu sentimentul religios. În umbra chiparoşilor, înălţaţi sub cerul albastru al Florenţei, sau pe culoarele din *chiostro*-ul mănăstirii, ca şi pe pământul din afara zidurilor cetăţii, personajele lui Fra Angelico trăiesc într-un spaţiu autentic, localizat istoric şi geografic, dar a cărui lumină misterios transcendentă îmbăiază şi transfigurează totul. Lumina şi starea de miracol sacru sunt copleşitoare. Formele aparţin unei lumi subtile, ordonate de imponderabil şi imaterial, şi nu de legea gravitaţiei.

În ceea ce priveşte universul morfologic al frescelor sau picturilor în tempera ale lui Fra Angelico observăm deosebiri fundamentale faţă de pictura lui Giotto. Dacă la acesta din urmă paleta cromatică îndrăzneaţă servea monumentalităţii formelor masive, stabile şi compacte, în pictura lui Fra Angelico, aceleaşi principii cromatice serveau unor finalităţi diferite, care aveau ca scop realizarea evanescentului.

În ceea ce priveşte principiile morfologice, aportul artei lui Fra Angelico este apreciabil, cu atât mai mult cu cât pictorul, preluând din experienţa lui Giotto unele dintre modalităţile plastice ale acestuia, le-a folosit în obţinerea altor valori expresive. Conceptul aplicării tonurilor curate, în plaje mari de culoare, alăturarea tonurilor primare şi binare, crearea raporturilor calorice sau prezenţa complementarelor există în scopul obţinerii *maximei luminozităţi*. Ceea ce la Giotto avea densitate şi monumentalitate, la Fra Angelico este transparent şi graţios. Efectul de lumină-umbră este realizat prin procedeele diluţiei şi saturării culorilor, precum şi al prezenţei tonurilor deschise, îndeosebi al alburilor introduse ca pauze şi alternanţe între tonurile curate de culoare. Maxima luminozitate a paletei lui Fra Angelico, excepţională în limpiditate, este obţinută printr-un procedeu aplicat în premieră în pictura epocii. Pictorul a folosit, pentru întâia dată, *neamestecurile pigmentare* şi *nesuprapunerea culorilor*. Aplicarea acestor tonuri curate numai pe suport alb asigură obţinerea extraordinarei lumini care iradiază din interiorul culorilor. Suprafeţele *reflectă* lumina şi *nu absorb* lumina.

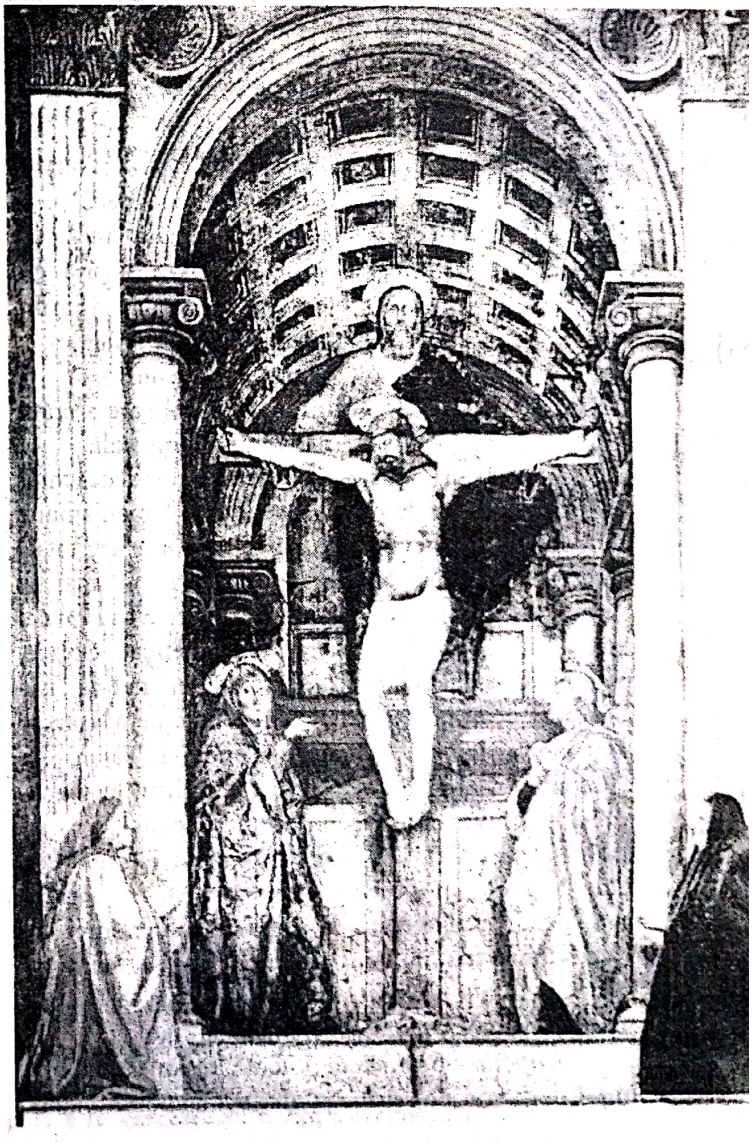
Spaţiul plastic, atât în pictura în tempera, cât şi în frescă, este rezolvat, de Fra Angelico, prin folosirea atât a perspectivei geometrice, cât şi a perspectivei cromatice.

Caracterul de iluminare al viziunii artistice, candoarea mistică, unice nu numai în pictura florentină, ci chiar în pictura universală, insularizează făpturile lui Fra Angelico în cercul eteric al comunicării cu lumea îngerilor. Mistica şi transcendentul, starea de imaculat şi umilinţă creştină, pietatea, cuviinţa şi concentrarea, reflecţia şi seninătatea conştiinţei constituie tăriile spiritului artei lui Fra Angelico. Starea de binefăcătoare armonie, ambianţa luminoasă, cristalinitatea culorlor sunt axele cardinale ale universului etic şi estetic al artei aceluia care a fost supranumit de contemporanii săi "fratele îngeresc", "fratele" sau "fericitul frate îngeresc".

MASACCIO TOMMASO GUIDI (1401 – 1428) este artistul a cărui viziune a marcat radical schimbarea reperelor estetice ale picturii florentine de la începutul lui Quattrocento.

Personalitate puternică a anilor 20 ai secolului al XV-lea, contemporan cu Fra Angelico, el a

MASACCIO. CRUCIFICAREA (TRINITATEA, FECIOARA, SFÂNTUL IOAN ŞI DONATORII)



Scanned with OKEN Scanner

devansat evoluţia artistică a acestuia, primele picturi ale lui Fra Angelico fiind realizate după ce Masaccio nu mai era în viaţă. De aceea, unii istorici de artă se ocupă mai întâi de opera lui Masaccio şi apoi de aceea a lui Fra Angelico. Influenţaţi de aceste decalări, ei sunt tentaţi să considere arta lui Fra Angelico datoare creaţiei lui Masaccio. Personalitatea artistică şi temperamentul diferit al celor doi pictori probează existenţa originalităţii artei fiecăruia. Atât prin viziune, cât şi prin problematica plastică, operele celor doi mari creatori vădesc nu numai fundamentale deosebiri, ci, mai mult decât atât, neapropieri stilistice.

Creaţia lui Masaccio poate fi admirată la Florenţa la *Capella Brancacci* în *Chiesa del Carmine*, unde pictorul a realizat în anii 1426–1428 capodoperele sale – suita de fresce inspirate din *viaţa Sfântului Petru*, compoziţia biblică *Izgonirea din Paradis*, precum şi o altă frescă, pictată la biserica *Santa Maria Novella*, compoziţia *Sfânta Treime cu doi donatori*.

În pictura în ulei au rămas de la Masaccio puţine opere, cum sunt *Fecioara Maria, pruncul şi Sfânta Ana* (Galeria Uffizi), pictată între anii 1420 – 1424, şi *Portret de tânăr* (National Gallery of Art, Washington). Deşi Masaccio a trăit foarte puţin (artistul a murit la 27 de ani), el a lăsat în fresca florentină a Quattrocento-ului o viziune şi principii morfologice fundamentale a căror autoritate şi influenţă şi-au păstrat valabilitatea decenii de-a rândul.

Leonardo, mai târziu, îl considera pe Masaccio alături de Giotto, ca fiind cel care a arătat picturii drumul cel bun: măreţia monumentală.

Opera lui Masaccio este cea care deschide curajos epoca modernă a Renaşterii şi Umanismului florentin, care îndrăzneşte să se exprime cu totală autoritate. Fiinţele pictate de Masaccio nu mai au aureola nepământeană a făpturilor eterice sau bizantine, şi nici aerul aristocratic ori delicat. Solide, puternice, implantate arhitectonic în natura sau ambianţa cetăţii, personajele concepute de Masaccio sunt făpturi terestre în trăiri şi conduită. Ţărani din Toscana, femei nevoiaşe, cerşetori, infirmi, personaje în suferinţă, aflate la marginea societăţii, sunt fiinţe simple. Ochiul aprig al lui Masaccio nu vede fiinţe angelice în lumea în care el există, ci oameni în aşteptarea disperată a schimbării condiţiei de viaţă dramatică în care trăiesc. Scenele dedicate *Vieţii Sfântului Petru* sunt animate de astfel de situaţii, categorii sociale, personaje şi tipologii.

Capella Brancacci oferă ansambluri care impresionează atât prin autoritatea viziunii monumentale şi sintezei, cât şi prin evocarea puternică a adevărului existenţei unor faţete dramatice ale Florenţei veacului al XV-lea. Document al epocii în care a trăit, al fenomenelor contradictorii ale societăţii florentine observate la marginea zidurilor cetăţii, frescele lui Masaccio sunt istorie vie şi adevarată. Neidealizată, cum o vor face mulţi dintre artiştii florentini, adepţi ai esteticii platoniciene, pictura lui Masaccio rămâne pictură vitală, creaţie robustă şi puternică animată de amprenta geniului novator.

Frescele de la *Capella Brancacci*, inspirate din *viaţa Sfântului Petru*, prezintă grupuri de florentini observaţi şi studiaţi atent de Masaccio. Oamenii prezentaţi de el provin din categorii sociale şi ambianţe marginale ale Florenţei. Surprinşi în costumele lor sumare datorate lipsurilor, cu fizionomii marcate de expresia mizeriei existenţei sau suferinţei lor umane, ei îşi înalţă privirile implorătoare. În mijlocul lor, Sfântul Petru, demn şi grav, cu gestul măsurat, degajă linişte şi certitudine. El poartă discret aura care iradiază lumină şi comunică mesajul divin. Înconjurat de discipoli îmbrăcaţi în mantii amintind toga romană, Sfântul Petru este imaginat tămăduind bolnavii, împărţind pomeni sau plătind tributul. Fiecare scenă are puterea proprie de a impresiona puternic.

În ceea ce priveşte soluţiile compoziţionale, semnificaţiile ideatice şi expresivitatea artistică, operele de referinţă din ansamblul frescelor sunt *Plata tributului* şi *Adam şi Eva izgoniţi din Paradis*. Prima dintre ele excelează prin echilibrul clasic compoziţional, prin gruparea şi distribuţia logică a personajelor în spaţiu; a doua, prin tensiunea expresivă.

Rezolvarea plastică şi artistică a capodoperei *Plata tributului* îl situează în centrul compoziţional pe Iisus. Gesturile întrebătoare ale apostolilor se îndreaptă către el. Toate personajele par a proveni din satele Italiei. Ţărani toscani cu musculatură puternică, siluete şi fizionomii viguroase, cărora Masaccio însuşi li se alătură înveşmântat în mantie, ţintesc privirile către Iisus dorind cunoaşterea adevărului moral şi civic în care să creadă şi pe care să-l respecte. Cuvintele primesc sensul înţelegerii: "Dă-i cezarului ce-i al cezarului şi lui Dumnezeu ce-i al lui Dumnezeu". Viziunea aduce o interpretare apropiată de viaţa trăită de florentini şi de preocupările lor. Masaccio surprinde atmosfera psihologică a societăţii contemporane a Florenţei şi a ambianţei ei cotidiene. Judecarea înţeleaptă a ordinii sociale şi a îndatoririlor morale, solidaritatea umană

Scanned with OKEN Scanner

şi într-ajutorarea sunt principii civice ale societăţii florentine, aflată într-o evidentă evoluţie. Un artist ca Masaccio nu numai că a aderat la aceste principii, dar s-a şi implicat pasionant. Demnitatea şi verticala etică a tuturor acestor făpturi pictate de Masaccio impresio-nează nu numai prin calitatea mesajului filosofic şi moral, ci, în aceeaşi măsură, prin tensiunea expresivă.

La acelaşi etaj al tensiunii artistice se situează compoziţia *Adam şi Eva izgoniţi din Paradis*. Interpretarea filosofică dată subiectului biblic este aici mai îndrăzneaţă decât în celelalte fresce, chiar faţă de *Plata tributului*. Din acest motiv ea este considerată a fi un pas mai departe în evoluţia gândirii umaniste a secolului. Dialogul filosofic al omului cu destinul său şi deciderea faptelor proprii asigură tăria acestei capodopere a lui Masaccio. *Adam şi Eva*, ancestralul cuplu al omenirii, reprezintă pentru Masaccio cuplul simbolic al iubirii. Legendara iubire paradisiacă este interpretată de pictor ca fiind pierdută ireversibil. Masaccio îi situează pe cei doi în nefericire o dată cu izgonirea din Paradis. Plecarea din Paradis are semnificaţia pierderii iubirii. Cei doi sunt alături dar despărţiţi. Fiecare este izolat în durerea despărţirii. Fiecare îşi trăieşte singurătatea şi, o dată cu singurătatea, lacrimile disperării. Interpretarea lui Masaccio asupra dramei iubirii pierdute apare ca pasajul posibil în viaţa fiecărei fiinţe umane. Pierderea armoniei cuplului, căderea în singurătate este căderea în dizarmonic, în asimetrie, viziune în care Masaccio şi-a imaginat şi construit eroii, teza filosofică prin care pictorul se situează şi rămâne modern.

Personalitatea artistică a lui Masaccio a ocupat locul meritat în preţuirea generală a societăţii florentine, care omagia realele valori creatoare şi curajul gândirii proprii. Idealul uman grav, ţinuta demnă, sentimentele solidarităţii umane ale operei lui Masaccio au constituit viziunea încărcată de semnificaţii valabile în Quattrocento, atât pentru generaţiile contemporane cu artistul, cât şi pentru cele care au urmat acestuia.

Universul morfologic susţinut de Masaccio a avut câteva principii de bază care au continuat şi îmbogăţit experienţele picturii lui Giotto: *monumentalitatea imaginii, desenul arhitectonic şi aspectul sculptural al formei, amploarea compoziţiei*. Cuplarea lor expresivă cu studiul anatomiei umane, au servit sugerării firești a mişcării, atitudinii şi gesturilor surprinse în dinamica desfăşurării lor. Studiul anatomiei, forma concepută în *raccourci* urmăresc aspectul sculptural şi sinteza formelor. Perspectiva geometrică sugerează arhitecturi şi peisaje în viziune sintetică. Structura compoziţională ordonează relaţiile firești ale grupurilor plasate în ambianţa străzii, în umbra zidurilor şi *loggiilor* sau în peisajul natural.

Perspectivate geometric, fără preocupări de virtuozitate deosebită, arhitectura sau natura creează cadrul recognoscibil istoric şi geografic. Preocuparea lui Masaccio de a crea ambianţe firești fixează atenţia pictorului asupra realizării unui spaţiu plastic armonios rezultat din plasarea formelor în planurile care sugerează succesiunea lor către fundal. Formele sunt totodată modificate, nu numai prin micşorarea dimensiunilor lor o dată cu plasarea către fundal, ci şi prin *raccourci*-uri. Relaţiile de închis şi deschis ale valorilor luministice, gradarea intensităţilor pigmentare prin saturare şi diluţie sunt aspecte urmărite de Masaccio, atât în sugerarea volumetriei formelor, cât şi în zonele marilor ecrane de lumină şi umbră ale arhitecturii în care este plasată acţiunea. Paleta cromatică îndrăzneaţă, deşi a pierdut în timp din prospeţime, epatează prin prezenţa relaţiilor de complementaritate, cum este cazul galbenului şi violetului din compoziţia *Sfântul Petru împărţind pomeni* sau a perechii de complementare roşu-verde de la mantiile apostolilor din *Plata tributului*.

Principiul saturării şi diluţiei tonurilor îi serveşte lui Masaccio, ca şi înaintaşilor săi, pentru delimitarea zonelor de umbră şi lumină. În cazul lui Masaccio distincţia acestora este foarte net marcată, îndeosebi când tratează elementele de arhitectură ale oraşului sau ale peisajului. Centrul compoziţional este totdeauna marcat de tonuri cu intensitate calorică mare, de suprafeţe cromatice ample cu valoare luministică mare.

Grandoarea, simplitatea şi seriozitatea gravă a viziunii lui Masaccio dau dimensiunea personalităţii sale puternice şi a contribuţiei originale aduse în cadrul picturii florentine din Quattrocento. Contemporan cu Fra Angelico, Masaccio a marcat pictura florentină cu viziunea umanistă asupra complexităţii relaţiilor etice şi sociale între oameni. Personajele lui sunt modele de comportament civic. Dominanta ţinutei lor morale este dată de demnitate şi responsabilitate socială. În aceste coordonate, pictura sa formulează idealul renascentist al omului în dialog cu destinul propriu şi cu destinul cetăţii. Teza scolastică medievală "crede şi nu cerceta" este subordonată întrebărilor. Motto-ul artei lui Masaccio pare a fi "cercetează pentru a crede".

Scanned with OKEN Scanner

Dramatic prin încărcătura afectivă şi emoţională, arhitectonic în viziune, Masaccio rămâne unul dintre cei mai mari pictori monumentalişti afirmaţi în Şcoala de frescă florentină.

PAOLO UCCELLO (1397 – 1475). Născut în Toscana, Uccello este pictorul care se numără printre spiritele novatoare ale începutului Renaşterii şi ale Umanismului italian. Considerat a fi introdus în pictura florentină perspectiva geometrică aplicată ştiinţific, precum şi ample compoziţii cu numeroase personaje, Uccello s-a bucurat de o inteligenţă scrutătoare şi analitică, destinată a determina salturi spectaculoase în evoluţia gândirii plastice.

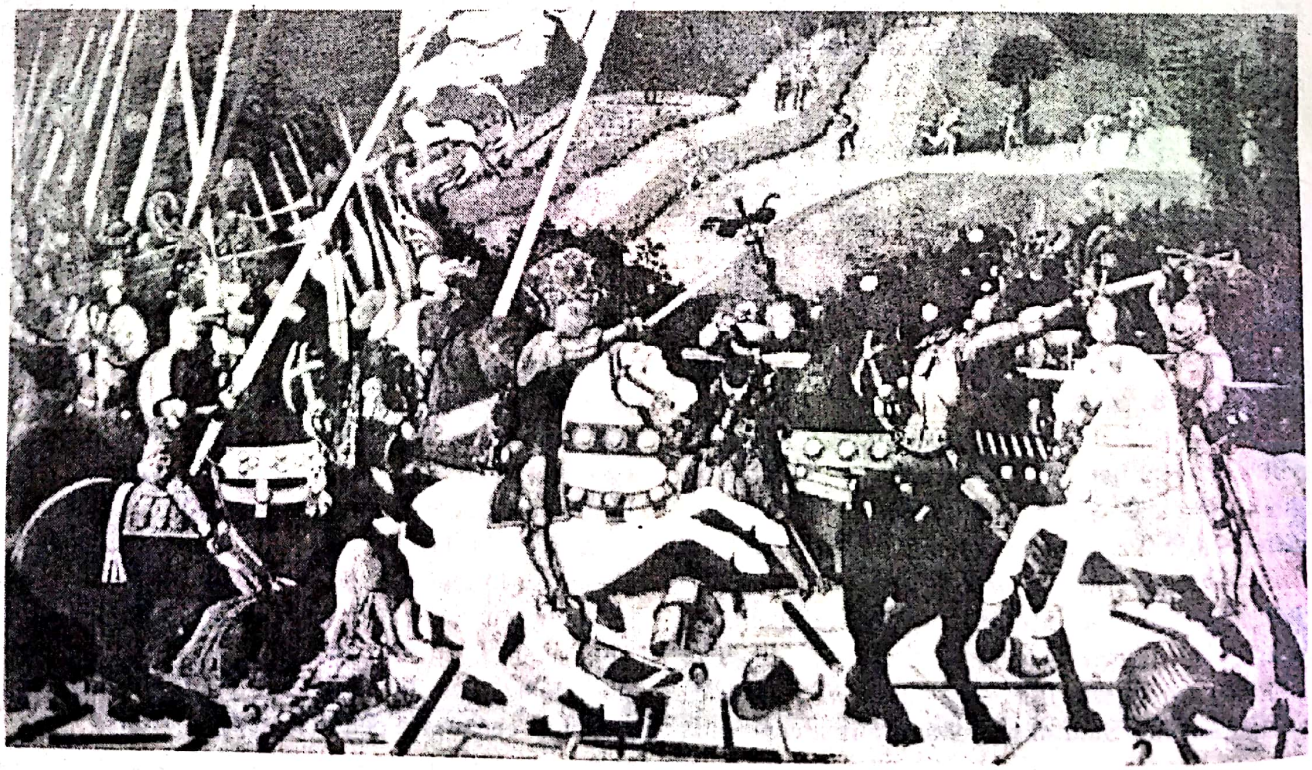
Uccello şi-a început studiile în atelierul lui Ghiberti; la douăzeci şi opt de ani, în 1425, a fost invitat la Veneţia să lucreze ca mozaicar la San Marco. Prin 1443 – 1445 el a executat cartoane pentru vitraliile catedralei din Florenţa.

Cercetarea şi pasiunea pentru geometrie şi perspectivă, finalizate în neobişnuita viziune de spaţiu plastic, au tulburat mult gândirea generaţiei lui şi a generaţiilor următoare.

Printre încercările de început se situează prima lui frescă, datată 1436. Aceasta a fost pictată în interiorul *catedralei Santa Maria del Fiore* din Florenţa. Fresca îl prezintă pe condotierul *John Hawkwood călare*. Pictat în tehnica "camaieu" personajul este văzut în perspectivă montantă, cu deformări îndrăzneţe şi dimensiuni neobişnuit de mari. Conceput ca un colos, cu aspect statuar, având silueta supradimensionată, condotierul pare a avea puteri supranaturale. Neobişnuita viziune i-a adus ironia confraţilor şi nedumerirea concetăţenilor. Din ciclurile sale de fresce s-au păstrat puţine opere: scene din *Viaţa mănăstirească la San Miniato* (1439 – 1449), *Crearea omului* şi *Potopul* de la biserica Santa Maria Novella în *Claustro Verde* (1445 – 1460), *Naşterea lui Iisus*, la San Martino alla Scala. Printre lucrările pe panou, remarcabile sunt cele trei compoziţii cu *Bătălia de la San Romano* (Uffizi, Luvru şi National Gallery din Londra), episoade ale unui eveniment real, picturi destinate iniţial a fi etalate, ca un fel de triptic, într-una din sălile Palatului Medici. Surprinzătoare ca soluţii plastice sunt, de asemenea, compoziţiile *pentru predela din Urbino*, care tratează *Misterul ostiei profanate* (1465 – 1468). Acestea sunt lucrările dominate de principiile morfologice noi: *perspectiva geometrică – spaţiul cubic, colorismul îndrăzneţ, compoziţia dinamică, acţiunea continuată în afara cadrului*. Alăturate problemelor de compoziţie complexe, acestea au încununat căutările morfologice atât de divers soluţionate de pictor.

Contemporan cu preocupările marelui geometru care a fost arhitectul Filippo Brunelleschi şi cu ale teoreticianului şi arhitectului Leon Battista

UCCELLO. NICCOLÒ DA TOLENTINO ÎN BĂTĂLIA DE LA SAN ROMANO



Scanned with OKEN Scanner

Alberti, Uccello a fost el însuşi recunoscut ca pasionat cercetător al ştiinţei perspectivei. Declarându-se "îndrăgostit de geometrie", Uccello îşi petrecea nopţile studiind modalităţile de creare a unui nou spaţiu plastic în planul bidimensional al tabloului, a unui spaţiu care să sugereze a treia dimensiune a spaţiului fizic, să creeze, de fapt, iluzia adâncimii.

"Dulcea strădanie", arta de a desena formele în *raccourci*, într-o vreme în care confraţii de breaslă foloseau frecvent unghiuri optice frontale, i-au permis lui Uccello să creeze iluzia desfăşurării acţiunii şi mişcării. Conceptul nou formulat de Uccello avea în vedere plasarea acţiunii într-un spaţiu închis, de tip cubic, văzut în perspectivă. În *Misterul ostiei profanate,* cu excepţia planului dinspre privitor, toate planurile încăperii cubice închideau un spaţiu delimitat în care formele erau micşorate ştiinţific, în succesiune treptată, de la prim-plan către ultimul ecran care închidea spaţiul imaginii. Încăperea devenea, astfel, asemenea unei cutii cu forma unui cub văzut în profunzime, căruia îi lipsea doar planul din faţă şi care permitea vederea elementelor formale care animau spaţiul interior. Elaborarea originalei şi curajoasei ecuaţii plastice formulate de Uccello a creat, în final, o veritabilă preocupare şi orientare în pictura florentină. *Spaţiul cubic uccellian* avea să fie acceptat şi generalizat în întreaga pictură florentină a secolului şi nu numai. Reperele spaţiului perspectivat geometric cu ajutorul desenului au rămas folosite până azi şi formulează un prim principiu inovator al contribuţiei lui Uccello în gramatica plastică a picturii Renaşterii. Spaţiul fizic perceput optic dintr-un singur unghi a servit fundamentării perspectivei spaţiului monoocular. Conceptul nou "uccellian" anula bidimensionalul fizic natural – al suprafeţei zidului pictat, sau al panoului ori pânzei pictate – şi crea iluzia profunzimii, sugerarea celei de-a treia dimensiuni, iluzia spargerii zidului sau panoului.

În cadrul *inovării problemelor culorii,* aportul lui Uccello este, de asemenea, substanţial. Uccello este şi de astă dată un mare vizionar. Anularea culorilor recognoscibile ale realităţii vizuale naturale şi înlocuirea lor de către pictor cu tonurile incandescente ca puritate pigmentară a fost aplicată cu aceeaşi dezinvoltură şi curaj ca şi perspectiva geometrică. De neuitat sunt tonurile de roşu rece, strălucitoare şi mătăsoase, acel roşu "uccellian" cu putere de penetrare maximă. Paleta roşurilor intense, scânteietoare aplicate "à plat" încântă ca şi galbenurile solare. Folosirea culorilor inventate de pictor în *Bătălia de la San Romano*, prin pictarea cailor albaştri sau roz şi a pajiştilor roşii, oferă spectacolul uimitoarei viziuni nonconformiste a genialului Uccello.

Compoziţiile consacrate *Bătăliei de la San Romano* sunt impresionante atât prin dimensiunea şi grandoarea imaginii, prin paleta cromatică spectaculară, cât şi prin dinamica ritmurilor. Compoziţia grupează neaşteptat câteva zeci de personaje călări. Costumele fastuoase până la exotic, freamătul drapelelor, harnaşamentul strălucitor al cailor, înălţarea halebardelor şi lăncilor sugerează ciocnirea armatelor pe câmpul de bătaie. Gestica dinamică a oamenilor şi animalelor, aglomerările grupajelor, cavalcada ritmurilor desfăşurate perspectivic oferă un panoramic pe care rareori compoziţia în pictură sau în mozaic a avut capacitatea de a-l susţine. Scena *Bătăliei lui Alexandru Macedon,* realizată în antichitate de Apelles, fusese un exemplu de acest fel. Creaţia lui Appeles păstrată într-o copie, în mozaic, descoperită la Pompei, fusese şi ea, la vremea ei, subiectul admiraţiei contemporanilor.

Amploarea şi respiraţia epopeică a pânzelor lui Uccello au reuşit să impună, la mijlocul secolului al XV-lea, puternica forţă plastică a acestui ambiţios "compozitor". Azi, pânzele lui Uccello ne invită să le asociem sentimentului eroic al marilor scene de război din panoramicele cinematografiei epocii noastre.

A treia inovaţie, tot foarte îndrăzneaţă, anunţă şi ea epoca modernă a imaginii. De astă dată geniul novator al lui Uccello se referă la compunerea cadrului compoziţional. Tăierea acestui cadru, astfel încât acţiunea să pară a se continua în afara lui, era o concepţie nemaifolosită de alt pictor până la Uccello.

Misterul ostiei profanate este concepută într-o suită de scene care urmează firul narativ al subiectului. Pentru înţelegerea acestuia, Uccello a imaginat scenele în succesiunea momentelor semnificative. Fiecare scenă poate fi descifrată ca sens prin vizualizarea celei care-i urmează. Personajele pătrund sau ies parţial din cadru şi anunţă, prin acest procedeu, continuarea acţiunii în imaginea următoare. Momentele acţiunii au, astfel, spontaneitatea care sugerează secvenţele cinematografiei moderne.

Contribuţia lui Uccello în domeniul perspectivei geometrice, inovarea paletei cromatice, autonomia culorii faţă de vizualul recognoscibil autonomia cadrului compoziţional transformat în secvenţă, *raccourci*-ul îndrăzneţ al formelor au

Scanned with OKEN Scanner

completat orizontul creator al pictorilor florentini din prima parte a secolului al XV-lea. Personalitatea puternică a lui Uccello, originalitatea operei lui marchează un apogeu al experienţelor morfologice ale generaţiei lui şi evoluţiei artistice a picturii florentine.

În a doua jumătate a secolului pictorii au tins către iniţierea unui program estetic menit a afirma o tot mai evidentă laicizare şi apropiere de idealurile estetice ale antichităţii greco-romane. Evenimentele cotidiene ale Florenţei înlocuiesc tot mai mult imaginile cu subiecte biblice. Mentalităţile se schimbă hotărâtor. Îndepărtarea treptată de spiritul religios se manifestă prin orgoliile şi competiţiile artistice, ca şi prin aprecierea şi stimularea lor de către florentini.

Elaborarea sintezelor estetice noi, a unei gramatici plastice care să servească unui nou ideal de frumuseţe umană, situează performanţele pictorilor florentini la apogeul experienţelor lor artistice. Creatorii de elită ai celei de a doua generaţii numără numele lui Benozzo Gozzoli, Domenico Ghirlandajo şi Sandro Botticelli.

În afara acestora, artişti de talia lui Domenico Veneziano, Fra Filippo Lippi, Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Pollajuolo sau Verrocchio au animat ambianţa artistică fierbinte a atelierelor şi a vieţii artistice a Florenţei în această a doua jumătate a secolului al XV-lea.

BENOZZO GOZZOLI, Benozzo di Lese di Sandro (1420 – 1497), este pictorul, care, prin marile cicluri de fresce, a adus noutatea compoziţiei animate cu zeci de personaje plasate în peisaj perspectivat savant, expresie a asimilării conceptelor noi de spaţiu plastic.

Realizate la San Gimignano, la Pisa şi la Florenţa, ciclurile vaste ale lui Benozzo Gozzoli impresionează prin spectacolul grandioaselor ansambluri evocatoare ale societăţii italiene, ale preocupărilor şi mentalităţilor ei de la mijlocul veacului al XV-lea.

Ucenic în atelierul lui Ghiberti, elev şi colaborator al lui Fra Angelico, Gozzoli a fost pregătit să răspundă comenzilor pretenţioase. Prima sa lucrare de anvergură a fost fresca realizată la Florenţa pentru familia Medici cu un subiect inspirat din Biblie, *Cortegiul regilor magi*. Pretextul biblic s-a transformat într-un fastuos eveniment trăit de florentini şi de Gozzoli, în tinereţea acestuia: vizita lui Ioan al VIII-lea Paleologul, Împăratul Constantinopolului, invitat la Florenţa în 1439. Sub auspiciile lui Cosimo dei Medici, s-au întâlnit la Florenţa împăratul Orientului cu papa, patriarhul din Constantinopol, treizeci şi şapte de episcopi latini şi şapte cardinali. Marele conciliu episcopal de la 1439, la care s-a încercat reconcilierea bisericii Orientului cu biserica Occidentului, s-a desfăşurat prin mijlocirea Medicilor. Conciliul eşuat a fost prezidat de Papa Eugen al IV-lea. Împăratul Orientului, Patriarhul Constantinopolului, un mare număr de nobili, demnitari ecleziaşti şi savanţi au fost primiţi la Florenţa de Cosimo cel Bătrân, *Pater Patriae.*

În 1439, când s-au desfăşurat ceremoniile vestitei vizite de neuitat, Benozzo Gozzoli avea nouăsprezece ani. După douăzeci de ani de la desfăşurarea cortegiilor scânteietoare, Gozzoli a primit comanda frescei destinată să imortalizeze clipele de mare emoţie şi orgoliu, trăite de florentini cu acel prilej istoric. Subiectul biblic al *Închinării magilor* s-a transformat astfel în evocarea vizitei împăratului bizantin şi a zilelor sărbătoreşti.

În frescele pictate de Gozzoli pe pereţii capelei Palatului Medici, păstrate foarte bine până azi, pictorul a prezentat cele două cortegii impunătoare. Grupul, care marchează intrarea împăratului în Florenţa, îl prezintă pe Ioan al VIII-lea Paleologul purtând coroana pe cap, înconjurat de suita de demnitari şi paji, de fastuosul cortegiu, din care nu lipsesc slujitorii negri, elefanţii, cavalerii călări îmbrăcaţi în costume exotice. Sub trăsăturile patriarhului Constantinopolului pictorul a prezentat pe cel mai bătrân rege mag. În partea cealaltă a frescei este prezentat cortegiul Medicilor ieşiţi în întâmpinare. Gruparea florentinilor se impune ca un veritabil document de epocă prin prezentarea personajelor faimoase participante. Se disting gentilomi şi savanţi florentini şi greci, portrete ale familiei Medici, precum şi cel al bătrânului Cosimo de' Medici. Chipul celui mai tânăr dintre regi este portretul lui Lorenzo de' Medici, purtând coroana. În suita sa se recunoaşte figura tatălui acestuia, Piero Gutosul, pictat în prim-plan, urcat pe un cal alb împodobit cu harnaşament somptuos şi cu armele Medici. În mulţimea personajelor se află înfăţişat însuşi pictorul purtând pe cap o bonetă cu inscripţia "Opus Benotii". Veşmintele de mătase, brodate cu aur şi pietre scumpe, covoarele şi damascurile acopereau faţadele palatelor şi lespezile străzilor. Crengile şi ghirlandele de lauri împodobeau arcadele ferestrelor; aleile pline de flori, drapelele cu stemele familiilor puternice ale Florenţei ilustrau condiţia cetăţii ca şi mentalităţile epocii. *Cortegiul Regilor Magi* a devenit sub penelul lui

Scanned with OKEN Scanner

Benozzo Gozzoli cortegiul orgoliilor, al bogăţiei şi prestigiului celor două civilizaţii şi culturi ale Europei secolului al XV-lea, cea a Bizanţului în răsărit, care încheia o epocă de cultură glorioasă, şi cea a Occidentului continentului, reprezentată de Italia, care deschidea o eră nouă o dată cu tinereţea Renaşterii.

Ştiinţa perspectivei geometrice, foarte evoluată graţie lui Brunelleschi, Alberti şi Uccello, i-a permis lui Gozzoli să o aplice savant în frescele Capelei Medici. Pereţii interiori ai acesteia au fost integral acoperiţi de pictor cu numeroase personaje participante la eveniment. Plasate în cadrul peisajului toscan, îmbrăcate în elegantele costume de epocă, acestea coboară călări sau păşesc pe potecile şerpuitoare, printre stânci şi chiparoşi, până pe străzile Florenţei. Noutatea folosită de Gozzoli în imaginarea scenelor constă în folosirea a două unghiuri de vedere. Personajele aflate în prim plan sunt văzute frontal, în vreme ce restul grupurilor, care coboară şi se apropie de privitor, este văzut în perspectivă montantă. Dubla cuprindere a spaţiului creează nu numai o viziune originală, nemaiuzitată de un alt florentin până la acea dată, ci şi lărgirea conceptului de spaţiu plastic în cadrul picturii florentine. Cromatica luminoasă, tonurile proaspete ale frescei dau impresia aplicării lor de curând şi nu în urmă cu cinci secole. Lecţia lui Fra Angelico este evidentă. Tonurile limpezi de verde şi albastru de lapislazzuli, puritatea pigmentului lor, luminozitatea întregului ansamblu, remarcabil prin vivacitate şi strălucire, fac totul să pară proaspăt, de o emoţionantă autenticitate. Cantităţile mici de roşu sau aur punctează şi ritmează dinamica organică a întregului. Pensulaţia alertă şi nervul gestic, vioiciunea ritmurilor compoziţionale creează o pictură plină de viaţă plastică. Detaliul primeşte valori de bijuterie preţioasă şi încântă la fel ca şi zonele marilor suprafeţe de culoare. Savant articulate, asemănătoare unei mari orchestre, în care fiecare partidă de instrumente o susţine pe cealaltă, fiecare detaliu se pune în valoare prin celelalte, în context local şi în ansamblu.

Spiritul raţional, dublat de sensibilitate şi imaginaţie poetică, susţinut de naraţie şi decorativ, perfecţionarea desenului, a *raccourci*-ului şi perspectivei au început să-şi dea măsura în compoziţia amplă. Ultimele decenii ale Quattrocento-ului vor semnifica în pictura florentină încoronarea Şcolii cu capodoperele în frescă şi în ulei ale lui Domenico Ghirlandajo şi, mai ales, ale lui Sandro Botticelli.

DOMENICO GHIRLANDAJO, Domenico Rigordi (1449 – 1494), este pictorul care a dominat viaţa artistică a Florenţei în epoca maximei ei înfloriri economice şi culturale. Ghirlandajo este cel care a marcat momentul de cumpănă a apelor în evoluţia culturii plastice florentine. Elev al lui Baldovinetti, el a manifestat mare admiraţie pentru opera lui Verrocchio şi pentru pictura flamandă, pătrunsă în Italia prin mai multe capodopere, printre care *Tripticul Portinari*, pictat de Hugo Van der Goes. Ghirlandajo s-a impus repede în viaţa artistică a Florenţei. Munca sa pasionată, desenul, bazat pe surprinderea caracterelor fizionomice şi psihologice şi, mai mult, pe observarea atentă a ambianţei spiritului burghez în care trăia, i-au asigurat comenzile marilor compoziţii în care şi-a desfăşurat întreaga măiestrie la care ajunsese. Spirit echilibrat, clasic, fără preocupări de virtuozităţi tehnice, Ghirlandajo a însumat experienţele predecesorilor în ansambluri de fresce care i-au adus aprecierea înaltă a florentinilor. Decorarea *Capelei Sassetti* de la biserica *Santa Trinità* (1483 – 1486), a interioarelor de la *Ospedale degli Innocenti*, ca şi a altarului bisericii *Santa Maria Novella*, în întregime pictat cu ciclul de fresce care tratează momente *din Viaţa Fecioarei* şi din *Viaţa Sfântului Ioan Botezătorul* (1485-1490), au încununat capodoperele Şcolii de pictură florentină a sfârşitului de veac. Frescele lui Ghirlandajo, care au împodobit marile ansambluri arhitectonice ale Florenţei, întregesc imaginea despre oraşul palatelor şi florilor, al *loggiilor* şi lespezilor din piatră. Scenele cu interioare burgheze, cu mobilierul specific florentin, cu ambianţa şi climatul spiritual caracteristice epocii pătrund în frescele spaţiilor sacre cu aura total profană a cotidianului. Treptat, scenele contemporane iau locul celor religioase. Biserica îşi oferă spaţiile pentru ca florentinii să sărbătorească cetatea, izbânzile asupra vieţii terestre, bogăţia, puterea şi încrederea în forţele proprii. Omul înlocuieşte sfinţii. Ghirlandajo oferă aspecte particulare ale vieţii familiilor burgheze din cetatea de pe malurile Arnoului. Momente şi obiceiuri, prezenţe umane, personalităţi distincte, tradiţii şi evenimente ale familiilor patricienilor florentini, acoperă pereţii bisericilor. Însăşi biserica acceptă înlocuirea sacrului cu laicul contemporan, cu sărbătorirea şi omagierea unor concetăţeni care ocupau locuri importante în viaţa cetăţii. La *Santa Trinita*, Ghirlandajo îl pictează pe Lorenzo Magnificul împreună cu trei personaje din familia Sassetti, document care fixează chipurile cetăţenilor de vază şi relaţiile lor de prietenie.

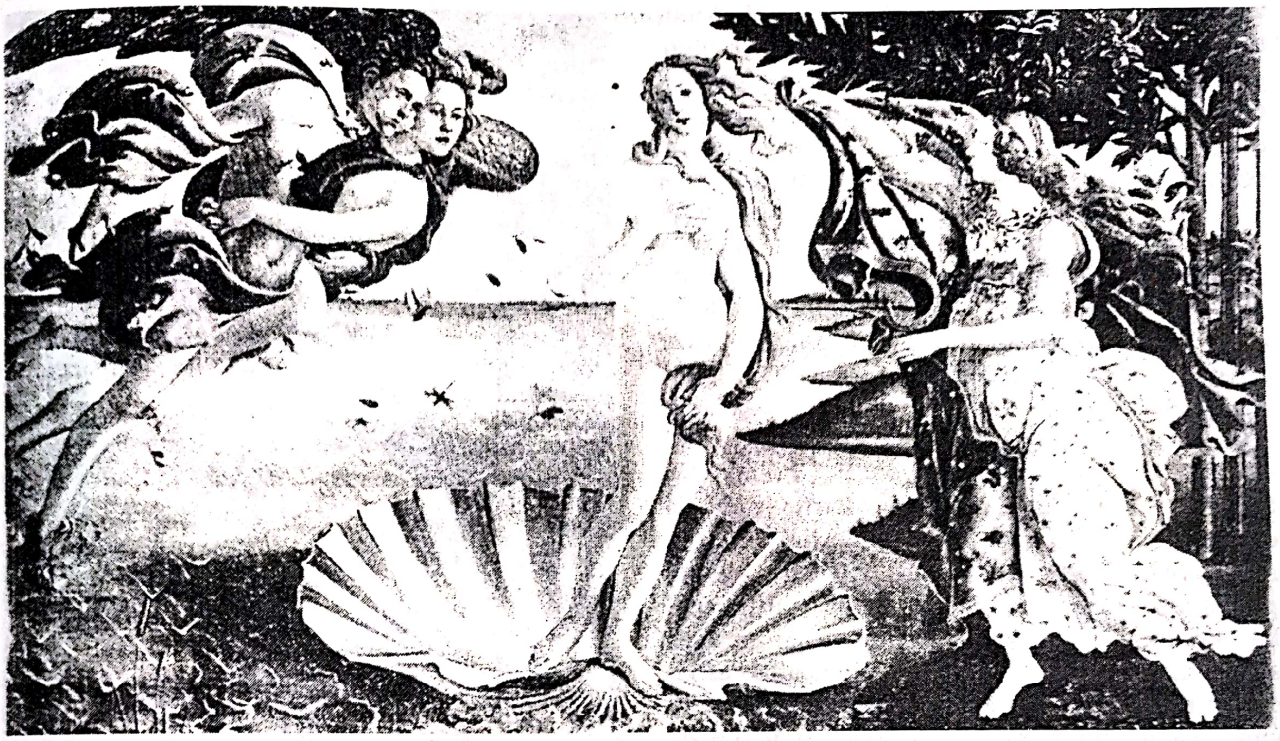
Scanned with OKEN Scanner

Poliziano, distinsul profesor de greacă, îl are alături pe Giuliano de' Medici, copil, proba acelor timpuri glorioase ale dragostei pentru cultura antică. La *Santa Maria Novella* frescele propun în centrul atenţiei omul cu datele lui pozitive excepţionale. Asistăm la transferarea subiectului biblic al *Naşterii Sfântului Ioan* în interiorul unui palat florentin în care trăia familia Tornabuoni. Naşterea unui nou membru al familiei este prilej pentru Ghirlandajo să prezinte siluetele elegante, costumele somptuoase, coafura şi ţinuta aristocratică a doamnelor participante la eveniment. Arhitectura şi ambianţa interiorului, mobilierul, obiectele, îmbrăcămintea şi ţinuta personajelor respiră noblețea, bogăţia şi rafinamentul estetic. Societatea îşi proiectează orgoliile burgheze şi admiraţia pentru frumos în împodobirea interioarelor cu obiecte de artă. Ghirlandajo este unul dintre pictorii preferaţi. Personajele sale au demnitate. Florentinele sunt frumoase, sunt suple, au svelteţe. Îmbrăcate în rochii somptuoase, ele pun în valoare atitudinea şi ţinuta lor nobilă. Femeia, subiectul decantării poetice în versuri, în muzică, pictură şi sculptură este pentru florentini simbolul tinereţii, frumuseţii şi spiritului. Ghirlandajo răspunde acestui ideal. Profile nobile descoperă curba alungită a gâtului, amintind graţia gâtului de lebădă. Fruntea boltită şi ovalul desenat al obrazului completează linia elansată a taliei. Florentinele pictate de Ghirlandajo sunt rasate, atât prin frumuseţea fizionomiei, cât şi prin frumuseţea spiritului lor. Ele ne farmecă. Atitudinea aristocratică şi eleganţa conduitei lor formulează un ideal de frumuseţe feminină la care Florenţa a aspirat de secole. Opera lui Ghirlandajo coincide ca moment al evoluţiei cu definirea stilului florentin al şcolii şi, totodată, cu cristalizarea conceptului de portret.

Portretele realizate de el în ulei sau frescă împodobesc deopotrivă palatele şi bisericile. Florentinii adoră pictura, omagiază talentul şi spiritul creator al artiştilor. Familiile patricienilor se întrec în a comanda pictorilor şi sculptorilor opere de artă. Florenţa prosperă, şcoala sa de pictură fiind preţuită în întreaga Italie. Domenico Ghirlandajo este, în această atmosferă, maestrul recunoscut şi stimat, şeful Şcolii de frescă. Ansamblurile de frescă de la *Santa Maria Novella* sunt, probabil, cele mai complexe şi mai savant rezolvate din opera sa. Morfologic, compoziţiile frescelor cu *Viaţa Sfântului Ioan Botezătorul* şi *Viaţa Fecioarei* de la *Santa Maria Novella* sunt expresia nivelului evoluat al cunoaşterii perspectivei uccelliene – a conceptului de spaţiu cubic – a autorităţii stilizării şi savantei compoziţii. În aceste coordonate, spaţierea şi sugerarea distanţelor, situarea formelor, personajelor şi grupurilor în dispunerea şi succesiunea planurilor fac demonstraţia ştiinţei compoziţiei, a dezinvolturii prezentării personajelor în dimensiune naturală, a unei noi vizualizări.

Conceptul de formă este definit prin grafierea suprafeţelor de culoare. Desenul este modalitate de exprimare plastică, recunoscută ca specifică pentru întreaga Şcoală florentină. Epurat, fără accidente inutile, ductul coerent, fluent arcuieşte marile suprafeţe, delimitează formele. Eclerajul este definit prin principiul valoraţiei. Gradarea nuanţată a intensităţilor luministice, prin valori de închis şi deschis, traversează tot spaţiul compoziţiei, creează ambianţa, aerarea planurilor şi anvelopa formelor. Substanţialităţi pigmentare diferite – de la saturările prim-planului la diluţia gradată în succesiunea planurilor către fundal – sunt realizate de Ghirlandajo cu totală stăpânire a mijloacelor tehnice şi expresive. Aerul anturează formele, lumina eşalonează planurile perspectivic, demonstrând înalta măiestrie plastică la care s-a ajuns în ultimele decenii ale veacului al XV-lea. Culoarea şi lumina sunt subordonate principiilor de bază: desenul, construcţia formei şi perspectiva geometrică. Pasionaţi de desen şi perspectivă, florentinii sunt nu numai mari desenatori şi geometri, mari practicieni, ci şi remarcabili teoreticieni. Ei sunt, de fapt, creatori şi inovatori în aceste zone ale morfologiei plastice. Cei patru parametri – desenul, construcţia, valoraţia şi perspectiva geometrică – asigură marea contribuţie a florentinilor. Ei concep, inovează, creează o nouă gramatică plastică, în care expresia artistică dominantă este dată de rigorile construcţiei intelectuale. Conceptul de *spaţiu plastic* bazat pe perspectiva geometrică este unul dintre aspectele particulare ale picturii florentine în Quattrocento. Rezultat din ordonarea şi organizarea desenului şi perspectivei, spaţiul plastic a avut aservită culoarea. Corelată cu principiul valoraţiei, culoarea a servit orchestrării ansamblului. Deşi fascinează prin luminozitate, culoarea nu a avut în pictura florentină funcţia esenţială ca în pictura veneţiană a epocii. În acest sens, Ghirlandajo a avut rolul cristalizării principiilor estetice ale Şcolii. *Forma* este realizată atât prin desen, cât şi prin foarte neta juxtapunere a intensităţilor luministice. Întâlnirea suprafeţelor de culoare la limita desfăşurării lor creează, în acest caz, impresia de contur. În viziunea picturii lui Ghirlandajo, nevoia de claritate impune primordial distincţia formei. Folosirea savantă a perspectivei

Scanned with OKEN Scanner



BOTTICELLI. NAŞTEREA VENEREI (NAŞTEREA ZEIŢEI VENUS)

geometrice şi a valoraţiei asigură judicioasa situare în spaţiu a formelor.

Printre portretele realizate de Ghirlandajo, cel care prezintă cuplul *Bunicul şi nepotul* (Luvru) a intrat în antologia florentină a picturii epocii, datorită puternicului sentiment de viaţă al celor două personaje, ca şi caracterului pregnant al vârstelor şi particularei fizionomii a bunicului.

Spiritul constatativ, observarea şi analiza realităţii înconjurătoare se manifestă nu numai în creaţia lui Ghirlandajo, ci şi în picturile multor artişti contemporani cu el, florentini sau veniţi din alte părţi ale Italiei, asimilaţi idealului estetic al florentinilor.

Cultura Florenţei, filosofia platoniciană a iubirii şi frumuseţii, spiritul elevat şi competitiv al cetăţii au creat ambianţa strălucită a efervescenţei creatoare. În acest fericit climat al mecenatului lui Lorenzo Magnificul, pictura florentină a fost încununată cu geniul lui Botticelli.

Autorul *Primaverei* şi al *Naşterii zeiţei Venus* se numea Sandro di Mariano Filipepi. Dar cum florentinii obişnuiau să dea nume de împrumut concetăţenilor, pictorul a fost numit Botticelli, datorită maestrului său aurar care purta acest nume. Cu un nume de împrumut, pictorul a pătruns în spaţiul sacru rezervat geniilor.

SANDRO BOTTICELLI (1444/45 – 1510) marchează apogeul creator al Şcolii de pictură florentină în Quattrocento. Frecvent al Academiei Platonice, Botticelli a fost unul dintre artiştii mult apreciaţi de Lorenzo de' Medici. Cele două capodopere amintite se datorează solicitudinii şi stimulării admirative a acestuia, a grupului de eruditi şi a întregii Florenţe în aşteptarea împlinirii idealului estetic al zilei. Efigia graţiei desăvârşite o admirase întreaga cetate în chipul tinerei Simonetta Vespucci. "Această plăpândă floare genoveză care i-a inspirat, ca un meteor în treacăt, pe pictori şi pe poeţi, căci avea şaisprezece ani când a fost mireasă la Florenţa", "Prea încântătoarea Simonetta Cattaneo, căsătorită de curând cu Marco Vespucci, a murit când nu împlinise şaptesprezece ani. Acerbicitatea morţii şi frumuseţea ei uluitoare stoarse lacrimi poporului, iar pe cei docţi îi inspiră să scrie versuri în care o numiră divina" (Carduci).

Cum arta la Florenţa nu era restrânsă la curtea unui prinţ, într-un palat sau în câteva biserici, ci era prezentă pretutindeni, în stradă, în piaţa publică, pe faţada locuinţelor, în grădini sau în curţile interioare, triumful public al frumosului era cultul suveran al cetăţii. În vremea lui Lorenzo, frumosul era purtat pe străzile oraşului ca un destin colectiv al cetăţii. Simonetta Vespucci a fost considerată de con-

Scanned with OKEN Scanner

temporani marea frumuseţe feminină a epocii. Mulţi tineri au omagiat-o în versuri de admiraţie şi iubire platonică, atunci când ea nu mai era printre ei. Giuliano de' Medici, fratele lui Lorenzo, era unul dintre îndrăgostiţi, iar Lorenzo s-a numărat printre poeţii care au comentat frumuseţea şi farmecul "prea încântătoarei fiinţe". Sandro Botticelli a văzut în Simonetta idealul său estetic. Delicata şi graţioasa tânără a rămas pentru marele pictor model de inspiraţie în toată arta sa. Chipul muzelor pictate de el, al zeiţei frumuseţii, al *Primaverei* întrupează trăsăturile şi expresia diafană a Simonettei. Idealul de frumuseţe, la care aspirau florentinii de secole, se împlinea prin întâlnirea geniului artistic al pictorului cu creaţia desăvârşită a naturii. Frumuseţea Simonettei ar fi putut rămâne circumscrisă la emoţia contemporanilor şi uitată, ca atare, în timp. Nemurirea ei e datorată geniului lui Botticelli. Azi nu privim în lucrările lui Botticelli modelul inspiraţiei lui. Privim capodopera. Nepieritoare în trecerea secolelor, proaspătă, fremătătoare, de neuitat, capodopera este dovada miraculoasei prezenţe a geniului uman. Pictura lui Botticelli ilustrează, pe de o parte idealul uman de frumuseţe admirat de florentinii generaţiei lui, iar pe de altă parte, idealul spre care aspirau exigenţele estetice ale artiştilor florentini. Poate, mai puternic şi mai evident decât în creaţia altui artist, viziunea artistică a lui Botticelli face să renască *spiritul formei* din arta Greciei antice. Tinerele florentine sunt frumoase, prin fizionomie şi silueta elansată, prin atitudinea sinuoasă şi nobleţea proporţiilor alungite. Astfel definite de Botticelli, ele amintesc de sculpturile lui Praxiteles. Trupul zeiţei Venus, primul nud feminin în pictura Renaşterii, evocă puternic viziunea praxiteliană, proporţiile şi puritatea formelor, senzualitatea reţinută a atitudinii şi expresiei generale. Conţinutul filosofic al operei lui Botticelli a oscilat între perceptele credinţei creştine şi desprinderea din sacrul mistic. Apropierea de antichitatea păgână, aderarea la estetica platonică au servit viziunii sensibile şi, în aceeaşi măsură, concepţiei stilistice elaborate. Imaginaţia şi sensibilitatea lui Botticelli rătăcesc în erudiţie, printre versurile poeţilor antici sau florentini, printre simbolurile Olimpului şi miturile Eladei. *Venus, Zefir* şi *Flora,* miturile clasice ale primăverii, inspirate de operele lui Ovidiu şi Poliziano, reînvie în picturile lui Botticelli. Cele două tablouri alegorice comandate pentru decorarea vilelor medicee: *Naşterea zeiţei Venus (Naşterea Venerei)* (Uffizi) – cu valoare emblematică a programului umanist sub semnul de "Venus-Humanitas",

BOTTICELLI. SIMONETTA VESPUCCI

Primavera (Uffizi), ca şi *Calomnia,* reconstituire a unei opere de Apelles, după textul antic al lui Lucian, sunt compoziţii care pun de acord doctrina umanistă a Academiei florentine cu gustul estetic rafinat şi înclinările savante ale comanditarilor. Chipul Simonettei i-a inspirat lui Botticelli înfăţişarea zeiţei Venus, a celor trei graţii, a *Primaverei* ca şi a madonelor. Subiectele profane, ca şi subiectele sacre, au avut ca inspiraţie acelaşi chip. Expresia melancolică, uşoara tristeţe şi abandonul în visare, dorinţa evaziunii şi izolării în armoniile astrale creează parfumul "morbidezzei" botticelliene.

Candoarea celestă şi graţia discretă, viziunea pudică a lui Fra Angelico au luat cursul rafinatei graţii dansante şi spiritului estetizant în opera lui Botticelli. Gesturile şi atitudinile tinerilor din *Primavera* şi *Naşterea zeiţei Venus* sugerează ritmurile muzicale ale dansurilor epocii Renaşterii. Puritatea frumuseţii visătoare, uşoara oboseală a gesturilor, atitudinea elegantă, surprinsă în desfăşurarea ritmului lent şi cursiv, sunt înscrise în sinuozităţi de arabesc. Dulcea tristeţe a făpturilor lui Botticelli, privirea îndreptată nostalgic spre depărtări punc-

Scanned with OKEN Scanner

tează despărţirea de elanul robust al dinamicelor trăiri ale personajelor din opera lui Uccello. Transa poetică a fiinţelor pictate de Botticelli exprimă aerul sfârşitului de veac, epoca aristocratică a societăţii florentine. Spiritul erudit al degustătorilor esteticii pure, exigenţele idealului estetic al societăţii atingeau, în acel moment, rafinamentul maxim. O dată cu ele se fac simţite semnele unui orizont spiritual care anunţă oboseala civilizaţiei florentine, amurgul vitalităţii biologice a generaţiilor de creatori. Regretul, sentimentul de adio, perceptibile în arta lui Sandro Botticelli, închid orbita evoluţiei spirituale a picturii de pe malurile râului Arno în Quattrocento.

Modalităţile plastice folosite de Botticelli se descifrează în eforturile de desăvârşire a desenului, formei şi compoziţiei. Desenul, înscris în curbe şi contracurbe, aminteşte idealul clasic praxitelian. Grafismul intuitiv, de vocaţie, al florentinilor este dus la maxima decantare în pictura lui Botticelli, prin intervenţia lucidă a conturului incisiv. Ductul liniei delimitează parţial suprafeţele de culoare, concepute ca intensităţi cromatice discrete sau, mai mult, ca intensităţi luministice nuanţate. Alăturarea suprafeţelor şi intervenţia grafică a conturelor determină sugerarea volumetriei formei şi amplasarea lor în spaţiul plastic. Disciplina construcţiei, rigorile simetriei grupurilor faţă de centrul compoziţional urmează dispunerea formelor în structura piramidală.

Aportul lui Botticelli se află pe de-o parte în perfecţionarea elementelor tradiţionale de limbaj, după cum, pe de altă parte, contribuţia lui excepţională se constată în afirmarea conştientă a forţei expresiei artistice în plan creator. Sinteza operei lui stă sub semnul modern al formei sublimate de expresie artistică.

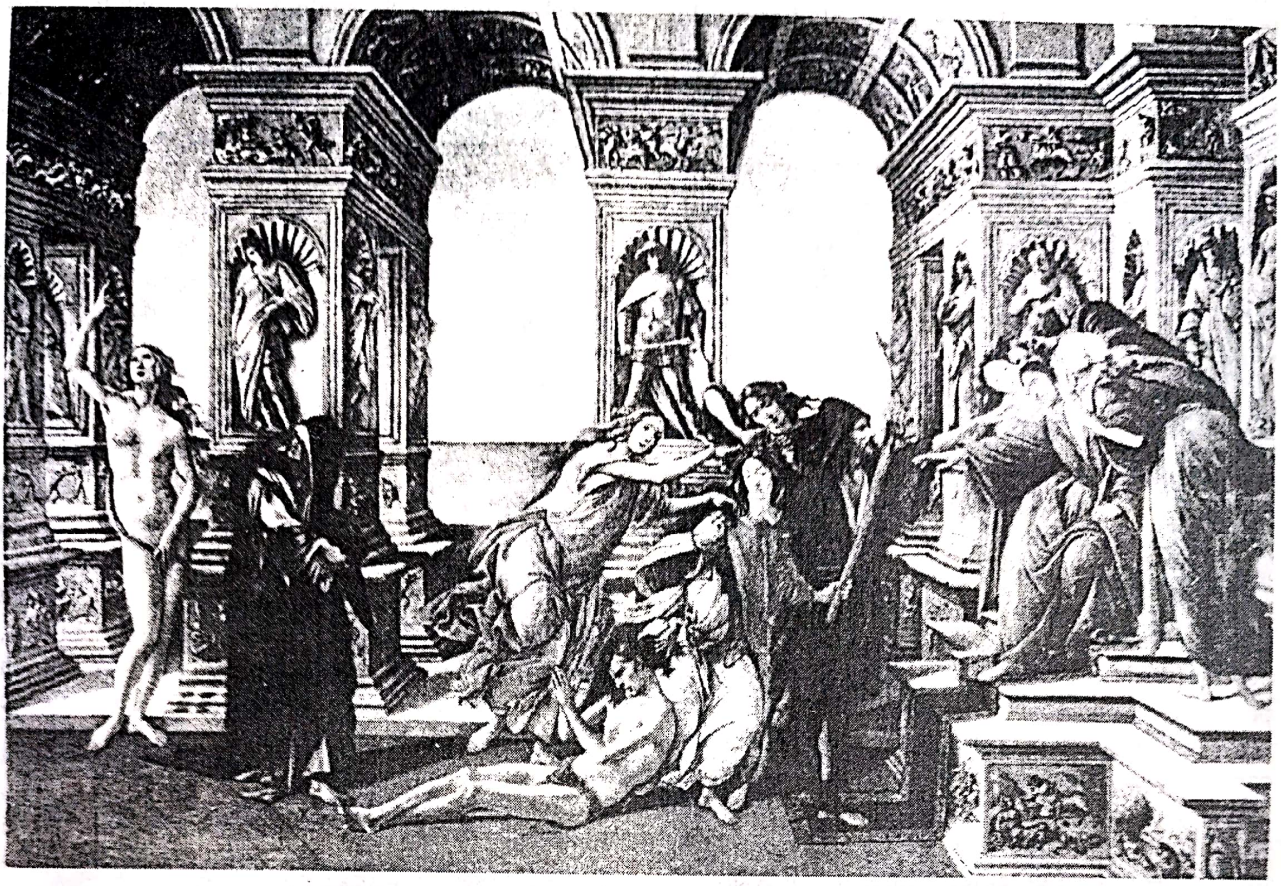
Suprafeţele sunt delimitate prin desen, prin valoarea intensităţilor luministice şi prin substanţialităţile pigmentare diferite. Modalităţile plastice, experimentate de generaţiile precedente, începând încă de la Giotto, au fost supuse, de astă dată, de Botticelli unui principiu ordonator nou – *inefabilul poetic*. Pentru întâia dată *expresia poetică* era urmărită conştient în valenţele energiei ei afective şi considerată forţă ordonatoare, liantul componentelor morfologice. Cu ajutorul *stilizării* şi al *principiului valorării* – gradarea intensităţilor luministice şi eclerajul – Botticelli a adus, în plus faţă de predecesorii săi, sublimarea estetică. Trăirea artistică şi viziunea sensibilă subordonau raporturile morfologice. Desenul sugera plutirea, tonurile de deschis şi închis trăiau sub semnul evanescentului, cromatica evoca lumina lunară şi misterul. Cu fiecare operă a sa, Botticelli descoperea un univers estetic nou, corespunzător temei.

Naşterea zeiţei Venus a constituit subiectul creării unei lumini diafane de sidef, cu transparenţe de rozuri şi auriuri perlate. Calitatea culorii, fluiditatea tonurilor sugerează impresia de imponderabil şi levitaţie. În *Primavera* paleta tonurilor oxidate este acompaniată de prezenţa accentelor metalice, cu efecte metafizice. Transparenţele vălurilor dau senzaţia de imaterial, reflexele calde şi reci ale bronzului sunt integrate ambianţei tonurilor mângâiate de lumina astrală.

Conceptul de spaţiu plastic întruneşte soluţii diferite. Uneori, Botticelli reia, parţial, soluţia perspectivei spaţiului monoocular uccellian, completată de spaţiul biocular, aşa cum îl va practica frecvent în Umbria Piero della Francesca. Alteori, Botticelli foloseşte răsturnări perspectivice, ca în *Naşterea zeiţei Venus*, compoziţie a cărei linie de orizont se situează în partea de sus a spaţiului. În

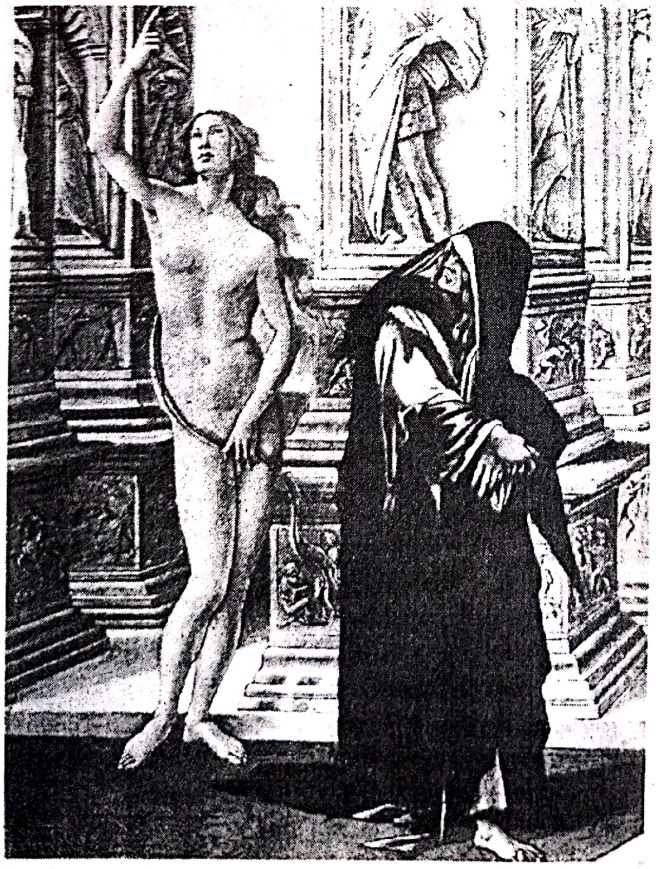
BOTTICELLI. PORTRETUL UNUI TÂNĂR

Scanned with OKEN Scanner



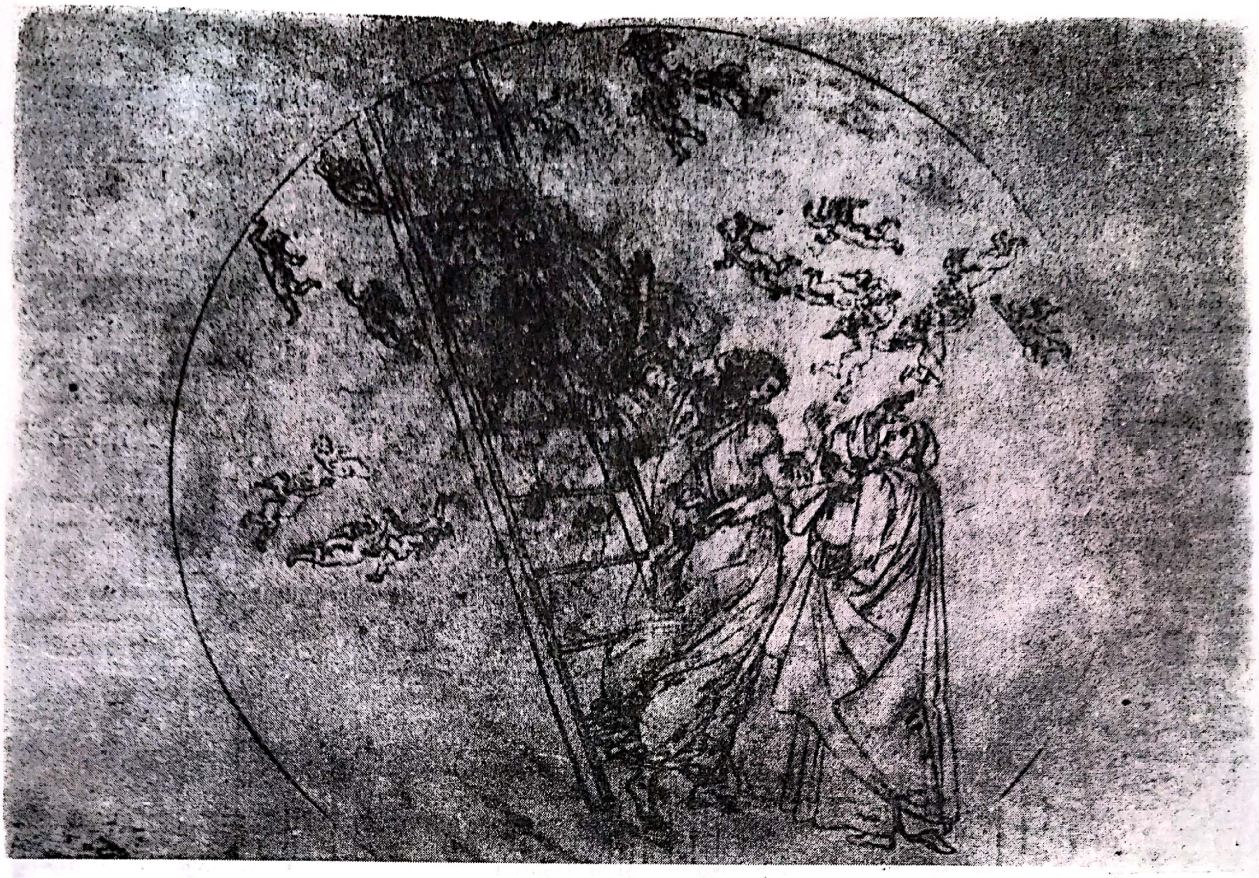
BOTTICELLI. CALOMNIA

BOTTICELLI. CALOMNIA. DETALIU



BOTTICELLI. GIULIANO DE' MEDICI

Scanned with OKEN Scanner



BOTTICELLI. ILUSTRAŢIE LA "DIVINA COMEDIA" DE DANTE. PARADISUL. CÂNTUL XXI

Primavera, înlănţuirile de ritm ale personajelor dansante, din prim-plan, înscriu arabescurile graţioase şi lente ale siluetelor fluide, în contrast cu fundalul animat de freamătul petalelor şi coroanelor încărcate cu fructe de portocal, asemănător unei tapiserii.

Primavera evoca Florenţa în sărbătoare, în perioada *Armindenului,* în lunile însorite ale primăverii.

Atunci, florentinii, înveşmântaţi în costume fastuoase, purtând cununi de flori, oficiau festivităţile înfrăţirii lor simbolice cu zeii Olimpului. La Florenţa piersicul înflorit, floarea de măr sau de migdal erau semnele primăverii. Coroniţe de flori purtate în martie, aprilie şi mai, erau semnele bucuriei. Cântând şi recitând versuri, cetăţenii oraşului, a cărui stemă era floarea de crin, urmau invitaţia lui Lorenzo Magnificul, se bucurau şi se entuziasmau de carnaval, de artificii şi de carele alegorice ale momentului.

Graţia şi eleganţa, poezia şi spectacolul fastuos au făurit evenimente de neuitat în viaţa Florenţei. "Ce frumoasă-i tinereţea" – versurile lui Lorenzo sunau pe toate buzele, se auzeau pretutindeni. Ecoul lor se prelungeşte în *Primavera.* imagi

BOTTICELLI. ILUSTRAŢIE LA "DIVINA COMEDIA" DE DANTE. PARADISUL. CÂNTUL XXI

Scanned with OKEN Scanner

FILIPPINO LIPPI (?). PORTRETUL UNUI TÂNĂR

nată de Botticelli ca nemuritor ideal estetic florentin din Quattrocento.

Pictura lui Botticelli, fenomen specific italic, se situează în zona artei mari. Expresie a exaltării estetice rafinate, a bucuriei mediteraneene de armonie şi frumos, pictura lui Botticelli evocă spiritul delicat al frescei pompeiene a *Primăverii* sau al marmorelor roz şi translucide de Carrara. Poezia artei lui Botticelli se înfrăţeşte cu puritatea cerului de azur şi cu desfătările eternei frumuseţi. Eleganţa fluidă a siluetelor, melancolia, dorul şi nostalgia trăirii făpturilor pictate de Botticelli, plutirea lor în aerul înmiresmat de aroma tristă şi subtilă a florilor de portocal creează o estetică sublimată, situată la cele mai înalte cote ale spiritului artistic.

În cadrul general al bucuriei vieţii, strigătul revoltat al călugărului Savonarola a sfâşiat atmosfera echilibrată a societăţii florentine, tulburând răvăşitor autoritatea spiritului. Sentimentul sărbătorii omului şi cetăţii, considerat proba vinovăţiei de către Savonarola, a determinat o adevărată criză a conştiinţelor în viaţa Florenţei. Chiar mai mult, călugărul fanatic a fost autorul psihozei de masă declanşate de ideea sa asupra apropiatei Judecăţi de Apoi. Artişti, oameni de cultură, spirite elevate, cetăţeni de vază ai Florenţei au trăit deruta, impresionaţi de fervoarea mistică şi de accentele vizionare ale călugărului. Ecoul disperării există şi în opera lui Botticelli. Autodafee, ruguri cu capodopere, pânze dăruite flăcărilor de Botticelli sunt proba crizei morale trăite de artist alături de concetăţenii săi. Gesturile personajelor pictate în operele din acei ani dau măsura disperării sau a exaltărilor mistice pasionate.

O dată cu moartea lui Lorenzo *Il Magnifico* armonia cetăţii va dispare. Ca şi alteori, evoluţia unei epoci de cultură îşi trăieşte ciclul naşterii, copilăriei, adolescenţei, tinereţii, maturităţii şi bătrâneţii. Ultima etapă coincide cu experienţa şi cunoaşterea, dar şi cu oboseala biologică. În curba evoluţiei pierderea tonusului coincide cu ştiinţa şi cu dezinvoltura măiestriei, cu eleganţa şi rafinamentul expresiei. Constatarea s-a făcut şi cu alte prilejuri, atunci când s-a urmărit în evoluţia artei egiptene epoca sa finală, cultura amarniană din vremea faraonului Amenophis al IV-lea – Ahnaton, şi a reginei Nefertiti; în arta greacă, în ultimele secole ale epocii helenistice, sau, mai târziu, în arta gotică, în perioada flamboyantă. Acum, o dată cu

VASARI. LORENZO MAGNIFICUL

Scanned with OKEN Scanner

FRA FILIPPO LIPPI. FECIOARA ŞI PRUNCUL

VERROCCHIO. BOTEZUL LUI HRISTOS

moartea lui Lorenzo de' Medici, cel care a dus Florenţa la magnificenţă, se constată şi apusul glorios al acesteia. În arta florentină a sfârşitului de veac XV, unul dintre cele mai strălucitoare veacuri din istoria universală a artei, opera lui Botticelli se confundă cu acest ev al spiritului elevat, al rafinamentului şi armoniei. Florenţa lui Lorenzo şi a lui Botticelli, Florenţa lui Ghiberti, Brunelleschi, Donatello, a lui Fra Angelico, Masaccio, Uccello şi Benozzo îşi încheia destinul strălucit. Eleganţa şi luxul, stăpânite de superioara cumpătare, de inteligenţă şi talent, aparţin unei epoci unice care şi-a încheiat orbita. O altă epocă, sub alte constelaţii, cu alte legi morale va înflori în amintirea celei care pecetluise o eră.

FILIPPINO LIPPI. TÂNĂRĂ. DESEN

Scanned with OKEN Scanner

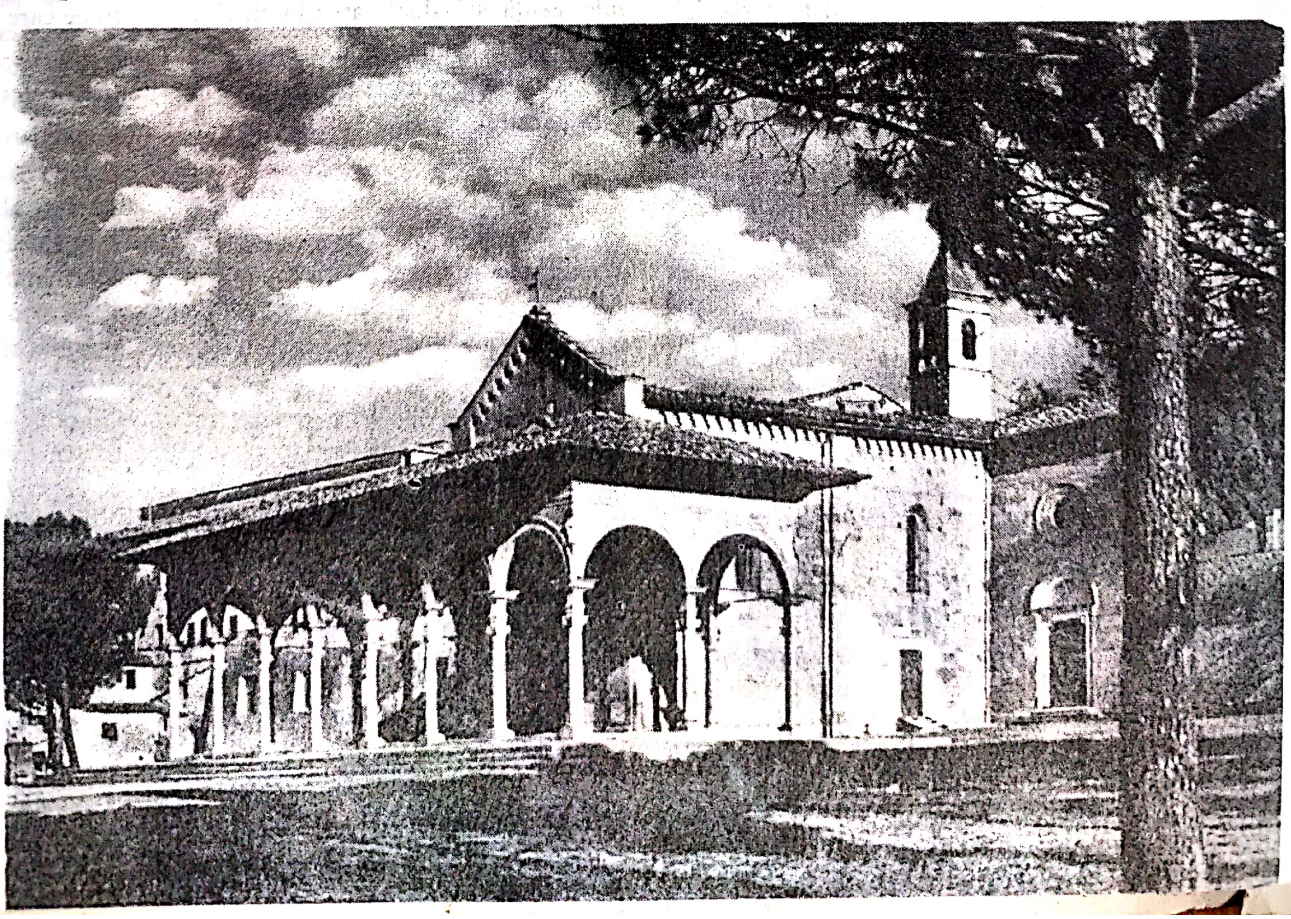
UMBRIA

Prin configuraţie geografică şi climă, Umbria a fost numită "inima verde a Italiei". Oraşele Umbriei, care au concentrat importante civilizaţii plastice, au vechime milenară. *Perugia,* antic centru de cultură etruscă, păstrează şi azi fragmente monumentale ale arhitecturii antice. Puternic centru cultural, Perugia a vehiculat şi reverberat, totodată, înalte concepte estetice în artele plastice ale Renaşterii. *Urbino,* îmbăiat de lumină cristalină, este situat într-o zonă ondulată de coline. Străzile drepte şi repezi aliniază impunătoare edificii şi numeroase palate. Centru umanist strălucit, supus familiei Montefeltro, *Urbino* a atins apogeul sub domnia ducelui Federico da Montefeltro (1444 – 1482), condotier înţelept, prietenul literelor şi artelor. El a protejat numeroşi artişti: arhitecţi, cum au fost Luciano Laurana şi Bramante, pictori ca Piero della Francesca, Melozzo da Forli, Paolo Uccello sau Giovanni Santi, tatăl lui Rafael, dar şi artişti ca spaniolul Berruguete, flamandul Justus din Gand. Viaţa rafinată de la Curtea din Urbino va fi evocată în secolul al XVI-lea de către Castiglione în cartea sa *Il Cortegiano,* breviar al omului de onoare al vremii. Alte oraşe umbriene, care păstrează repere de elevată ţinută estetică în cadrul artelor, sunt *Arezzo,* la graniţa cu Toscana, şi *Assisi.* Zona este înzestrată cu multă vegetaţie şi, în mod deosebit, cu o luminozitate care posedă calităţi excepţionale de claritate, limpezime şi transparenţă a aerului asigurând aici o vizibilitate unică. Această calitate cu totul deosebită a luminii şi atmosferei creează posibilitatea perceperii orizonturilor îndepărtate, formele şi siluetele volumelor detaşându-se cu claritate, nuanţarea culorilor şi intensităţile luministice putând fi reperate în spaţiu până la mari depărtări. Ambianţa şi lumina particulară a naturii umbriene vor inspira numeroase sensibilităţi artistice, ca cea a lui Pierre della Francesca, determinând viziunea caracteristică a şcolii locale de pictură din Quattrocento şi, mai târziu, a unor personalităţi de geniu, de talia lui Rafael.

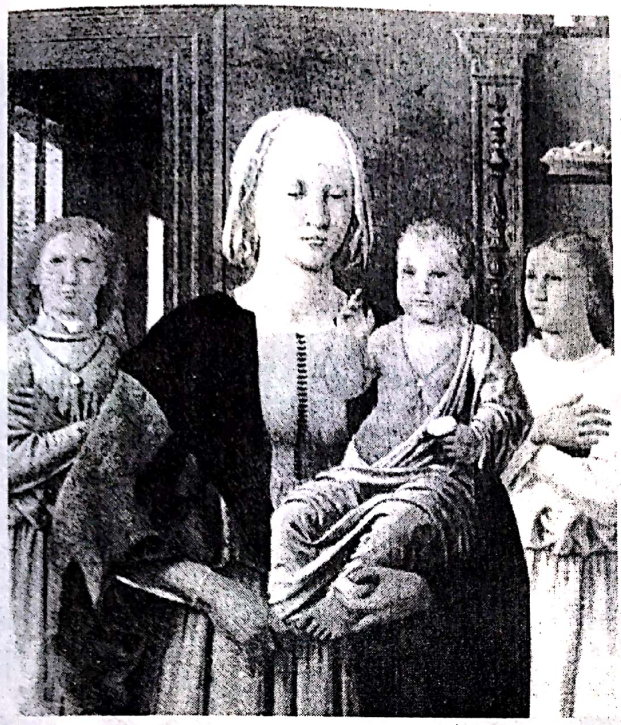
Pictura

PIERO DELLA FRANCESCA (1416 – 1492) este cea mai puternică personalitate a picturii umbriene din Quattrocento. Se poate aprecia că influenţa Florenţei, a culturii artei şi ambianţei umaniste a acesteia l-au marcat pe Piero della Francesca în anii formării sale artistice. Perioada tinereţii pictorului stă sub semnul colaborării cu Domenico Veneziano. Împreună cu acesta a realizat

BENEDETTO DA MAJANO. PORTICUL BISERICII SANTA MARIA DELLE GRAZIE DIN AREZZO



Scanned with OKEN Scanner



PIERO DELLA FRANCESCA.
MADONA SENIGALLIA

PIERO DELLA FRANCESCA.
FEDERICO DA MONTEFELTRO

la Florenţa, între anii 1438 – 1440, frescele de la *Sant' Egidio*, astăzi dispărute. Experienţa celor doi ani petrecuţi în ambianţa Florenţei în atelierul lui Uccello i-a asigurat iniţierea în legile frescei. Aceşti doi ani au o valoare cu totul deosebită şi prin aceea că l-au făcut contemporanul artei lui Fra Angelico, Masaccio şi Uccello. O dată cu ei, Piero della Francesca a asimilat ştiinţa perspectivei şi geometriei, studiul anatomiei şi mişcării. Cu acestea, pictorul s-a manifestat ca un pasionat pentru *raccourci*, procedeu aflat frecvent în preocuparea pictorilor florentini, precum şi ca un mare observator al aspectelor contemporaneităţii introduse în subiectele religioase. La acel moment, în toate frescele florentine pictorii locali foloseau această relaţie (subiect sacru-interpretare laică) în sistemul referinţelor lor estetice integrate Umanismului. Aceste faţete caracteristice Renaşterii vor fi introduse şi în concepţia picturii lui Piero.

Tratatele teoretice de mai târziu, datorate lui Piero della Francesca (tratate de perspectivă, aritmetică şi geometrie), vor da reţete de compoziţie, dezvoltând estetica pitagoreică a numărului ca ştiinţă a structurii imaginii.

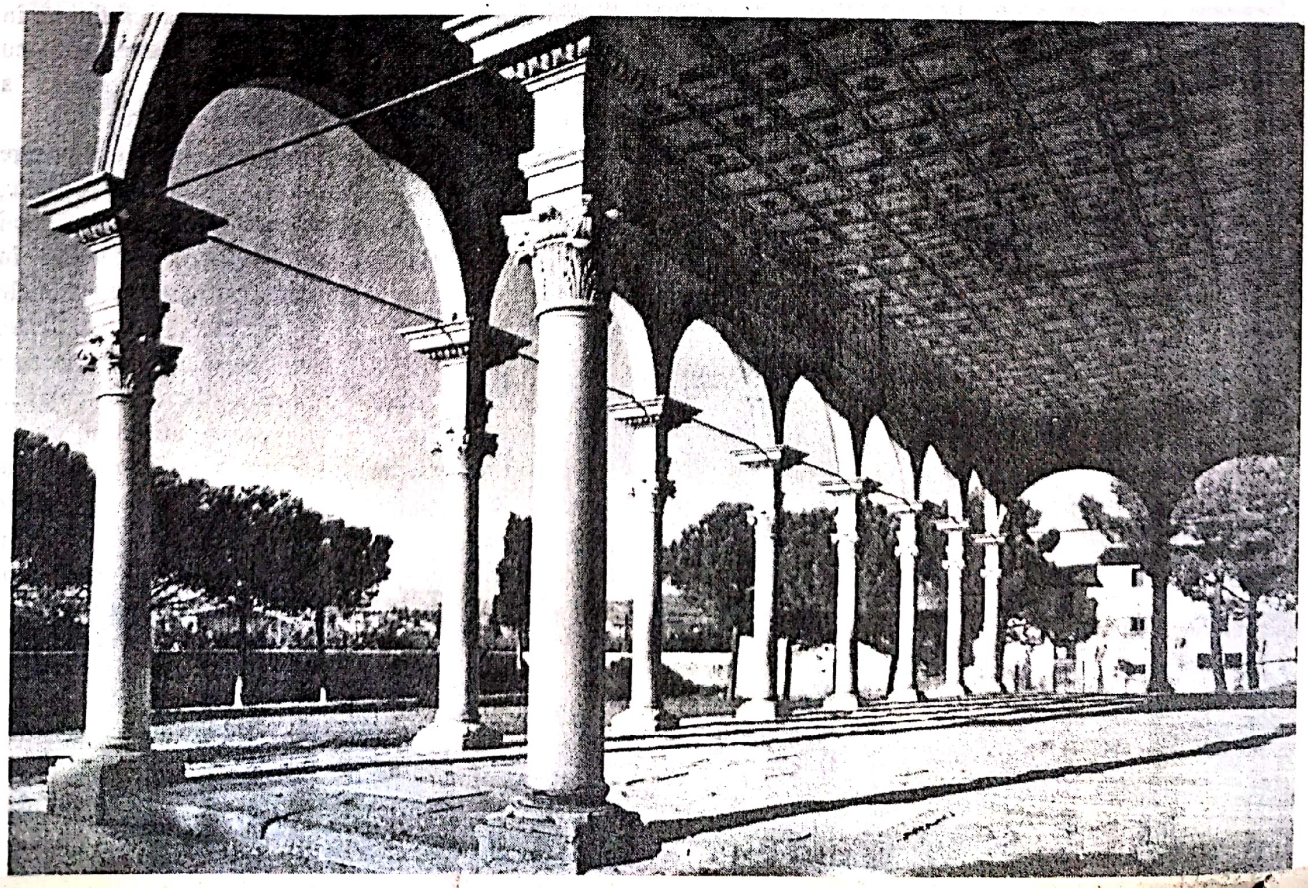
Dintre monumentaliştii frescei florentine, cel care l-a influenţat cel mai puternic pe Piero a fost Masaccio. Masa mare de culoare, viziunea arhitectonică şi sinteza formei, masivitatea siluetelor sunt aspecte caracteristice ale operei lui Masaccio, de la care Piero a plecat şi pe care le-a asimilat, ele corespunzând sensibilităţii şi structurii sale temperamentale. Capodoperele care l-au făcut celebru sunt *Botezul lui Hristos* (National Gallery, Londra), *Flagelarea* (Urbino) şi frescele: *Înălţarea* (Borgo, San Sepolcro) şi ciclul cu tema *Legenda crucii* sau *Legenda descoperirii adevăratei cruci* (1453 – 1464) din Biserica *San Francesco* de la Arezzo. Ansamblul cuprinde compoziţii echilibrate, de o luminozitate argintie şi o paletă cromatică fluidă, în care transparenţele şi tonurile uşoare alternează cu cele saturate, într-o foarte savantă gradare a valorilor luministice, de la închis la deschis.

Legenda crucii îl impune pe pictor printre marii artişti ai Renaşterii. Subiectul biblic, asemenea tuturor interpretărilor moderne ale epocii lui, a fost contemporaneizat, Piero situându-l în miezul existenţei societăţii umbriene. Costumele atât de particulare, fizionomiile individualizate, moda pretenţioasă a epocii, peisajul şi arhitectura caracteristice Umbriei, au ocupat locul particular în marile compoziţii. Priviri, gesturi, atitudini, evocă fiinţele contemporane cu Piero della Francesca. Ele aparţin unei societăţi evoluate şi unor exigenţe materiale şi spirituale deosebit de elevate. Mulţimi de personaje, grupuri de oameni aparţin diferitelor categorii sociale. Ele se prezintă sub semnul unei

Scanned with OKEN Scanner

BENEDETTO DA MAJANO. PORTICUL BISERICII SANTA MARIA DELLE GRAZIE DIN AREZZO

BENEDETTO DA MAJANO. PORTICUL BISERICII SANTA MARIA DELLE GRAZIE DIN AREZZO



Scanned with OKEN Scanner

demnităţi grave. În *Suita reginei din Saba*, compoziţie principală în cadrul temei, toate fiinţele pictate de Piero aparţin unei societăţi care cultivă manierele elegante şi stilul sobru. Regina din Saba, regele Solomon şi suitele acestora, demnitari şi doamne de onoare, deopotrivă scutieri şi cavaleri sunt reprezentanţii unei lumi omogen evoluate.

Relaţiile om-ambianţă, om-destin, om-univers se situează într-un regim filosofic particular.

Personajele lui Piero par concentrate într-un dialog cu sinele şi cu prezenţe superioare, invizibile nouă. Strania absenţă a făpturilor faţă de ambianţă, detaşarea lor din biologic şi pătrunderea într-un climat atemporal creează un univers ermetic. Pasul are cadenţă ritualică, gesturile au suspensie lentă. Transa fluidică a tuturor personajelor lui Piero degajă expresia concentrării fiinţei absorbite în iniţiere şi cunoaştere, neaccesibile privitorului. Situate în registrul superior al peretelui, personajele au pleoapa coborâtă, privesc în jos către privitor, ca şi când l-ar obliga la o relaţie de subordonare prin simpla lui aflare în registrul inferior al spaţiului fizic al capelei. Calma grandoare, atitudinea statuară, tăcerea reflexivă dau dimensiunea monumentalităţii şi unicităţii grave a meditaţiei piero-francescane.

Compoziţia de tip uccellian este înlocuită de Piero cu un nou *concept de spaţiu plastic*. Pictorul cuplează *perspectiva montantă* cu *perspectiva plonjantă* creând *dubla perspectivă* sau *perspectiva biocular*ă. Spaţiul plastic primeşte, astfel, o mai amplă cuprindere, prin folosirea a două unghiuri de vedere şi prin sugerarea adâncimii, datorită succesiunii numeroaselor ecrane luministice eşalonate gradat, de la prim-plan la fundal. Conceptul de spaţiu plastic piero-francescan a fost impus ca noutate în morfologia Quattrocento-ului italian, constituind deschiderea către o nouă vizualizare a imaginii bidimensionale. Aceasta era organizată ca având prim-planul formelor văzute în *raccourci*, de jos în sus, ca din fosa scenei de teatru. Prim-planul era rezolvat prin *perspectivă montantă*, iar planurile către fundal prin *perspectivă plonjantă*. Vizualizarea formelor, de jos în sus în perspectivă montantă şi de sus în jos în perspectivă plonjantă, cuprindea în "vol d'oiseau" spaţiul ecranelor care se succedau spre fundal, astfel că peisajul era vizibil până la mari depărtări. Această dublă prezentare a vizibilului crea noutatea spaţiului biocular, nu numai prin folosirea desenului îndrăzneţ al *raccourci*-ului, ci şi prin noi principii ale culorii şi luminii.

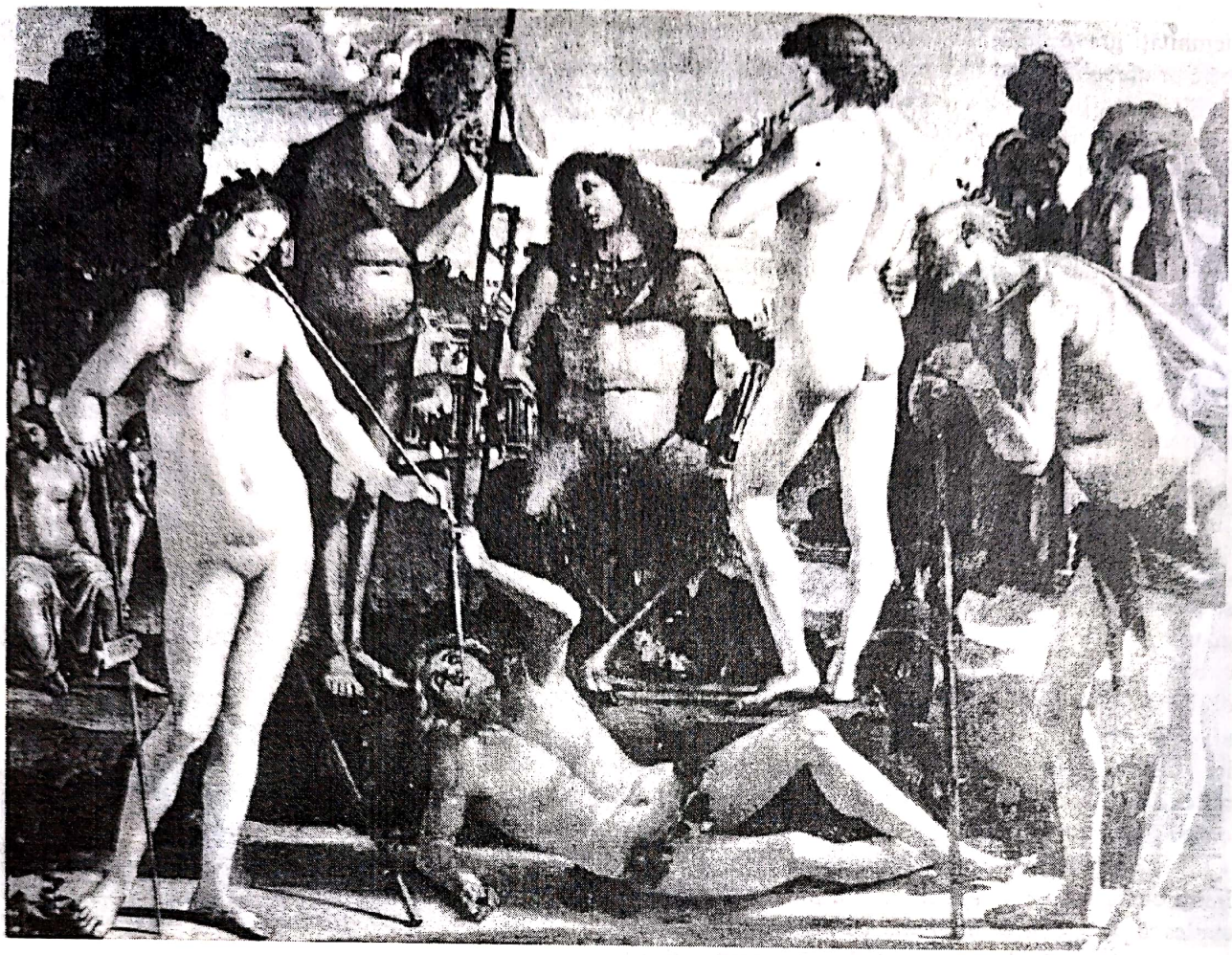
Limpezimea atmosferei umbriene, claritatea aerului, specifice zonei, îşi spuneau cuvântul prin

MELOZZO DA FORLI. PAPA SIXTUS AL IV-LEA INAUGURÂND BIBLIOTECA VATICANĂ

arta lui Piero. Faimosul dublu portret al ducelui de Urbino, *Federico da Montefeltro*, şi al ducesei *Battista Sforza* (Uffizi) au creat reperele morfologice ale noilor procedee în pictura de şevalet. Masele mari cromatice din prim-plan, substanţialitatea lor pigmentară în suprafeţe saturate sunt urmate către fundal de alternanţe succesive ale suprafeţelor, colorate în tonuri calde şi reci, de tonuri saturate şi diluate. În acest fel, profilele celor două personaje sunt proiectate statuar pe ecranul primului plan şi definite de coloritul puternic, în vreme ce fundalul este fluid, uşor şi transparent, realizat prin diluţii. Acestea din urmă creează atmosfera orizontului boltit deasupra capului lui Montefeltro.

Savanta dozare a intensităţilor valorice asigură calitatea excepţională a atmosferei, aerului şi spaţiului anglobant.

Scanned with OKEN Scanner

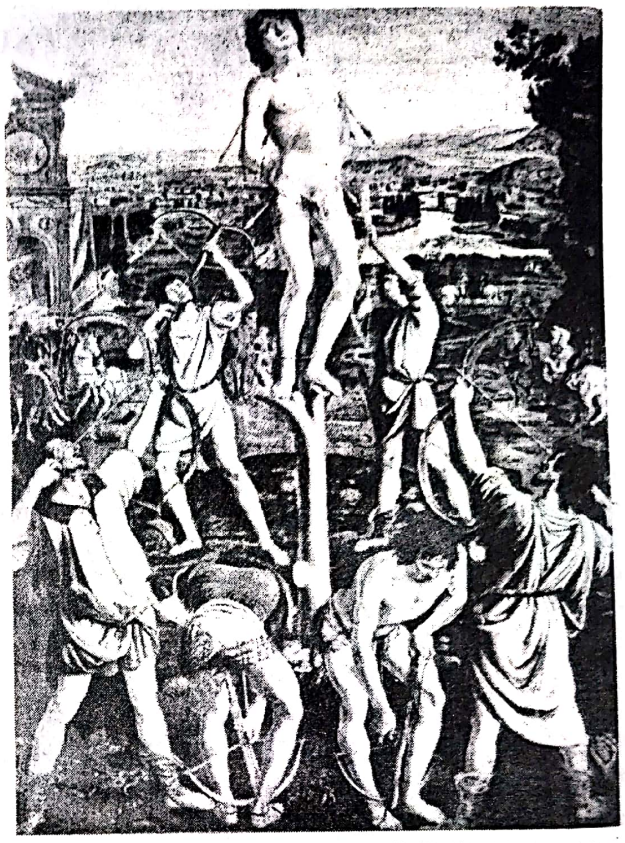


SIGNORELLI. TRIUMFUL LUI PAN

PERUGINO. IISUS ÎNCREDINȚÂND SFÂNTULUI PETRU CHEILE RAIULUI

Scanned with OKEN Scanner

PINTURICCHIO. PORTRET DE BĂIAT



ANTONIO POLLAJUOLO.
MARTIRIUL SFÂNTULUI SEBASTIAN

Dubla perspectivă geometrică, inovaţia realizată prin desen a umbrianului Piero della Francesca, precum şi perspectiva aeriană de tip cromatic realizată prin procedeele saturării şi diluţiei tonurilor, şi prin *valorarea tonală* a intensităţilor de lumină, compuse în *succesiunea ecranelor spaţiale,* au construit concepţia complexă a unui nou spaţiu plastic.

Contribuţia umbrianului Piero în gramatica plastică a picturii Quattrocento-ului italian a lărgit mult universul cunoaşterii şi experienţelor raţionale ale florentinilor şi, cu aceasta, de fapt, a Renaşterii picturii din Quattrocento. Conceptul de spaţiu plastic piero-francescan va sta la baza rezolvărilor viitoare ale picturii Şcolii umbriene şi a multor succesori ai pictorului. În academiile viitoare din Umbria vor studia, mai târziu, în Cinquecento, Perugino, Pinturicchio şi Rafael, tributari ai esteticii lui Piero della Francesca.

Esenţe ale Umanismului Renaşterii, formulate în viziunea artei lui Piero, definesc noua dimensiune a personalităţii umane: grandoarea certitudinii omului în disponibilităţile sale spirituale şi forţa afirmării acestora.

În pictura Renaşterii italiene, Umbria a înscris în Quattrocento, prin arta lui Piero della Francesca, unul dintre strălucitele momente ale afirmării sintezelor plastice ale Umanismului, pregătind viziunea creaţiei de geniu a etapei următoare, cristalizată în Cinquecento de opera lui Rafael.

Scanned with OKEN Scanner

PADOVA

Nordul Italiei, cu centre ca Verona, Veneţia, Mantova, Ferrara, a fost teritoriul strălucit al competiţiei artistice, atât prin centrele numeroase cât şi prin valoroasele personalităţi artistice.

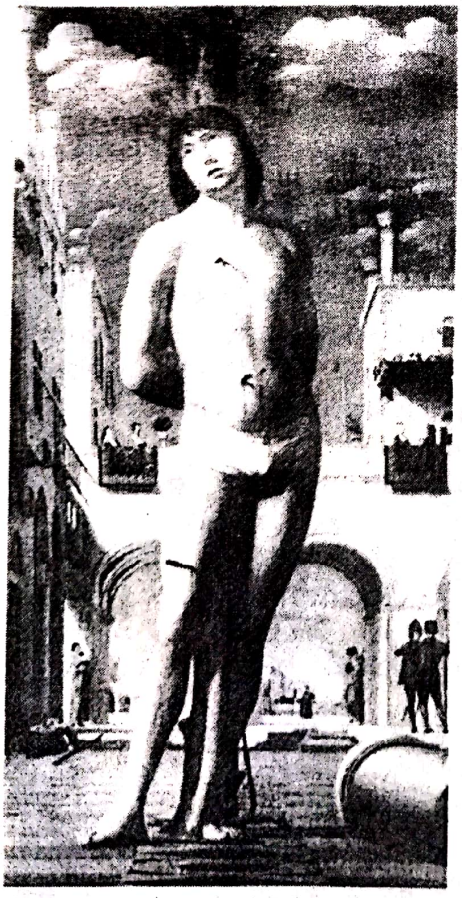
Padova, oraşul din nord, aflat între Veneţia şi Milano, caracterizat prin efervescenţa universitară, a concentrat şi numeroase concepţii novatoare în arta Italiei în a doua jumătate a secolului al XV-lea. Oraşul pasionatelor cercetări în domeniul medicinei, al studiilor juridice, al astrologiei şi al antichităţii, şi-a căpătat prestigiul graţie universităţii sale. Pasiunea pentru arheologie şi colecţii, comerţul cu "antichităţi", atelierele artistice, imitatoare de obiecte de artă veche, au creat celebritatea artei Padovei umaniste. Donatello, invitat să realizeze statuia ecvestră pentru piaţa centrală a oraşului, a rămas în Padova între anii 1443 – 1452, timp în care a finalizat grandiosul monument *Gattamelata*, care a pecetluit gloria cetăţii.

În acest climat pictorul padovan Andrea Mantegna s-a impus ca unul dintre autoritarii artişti din Quattrocento.

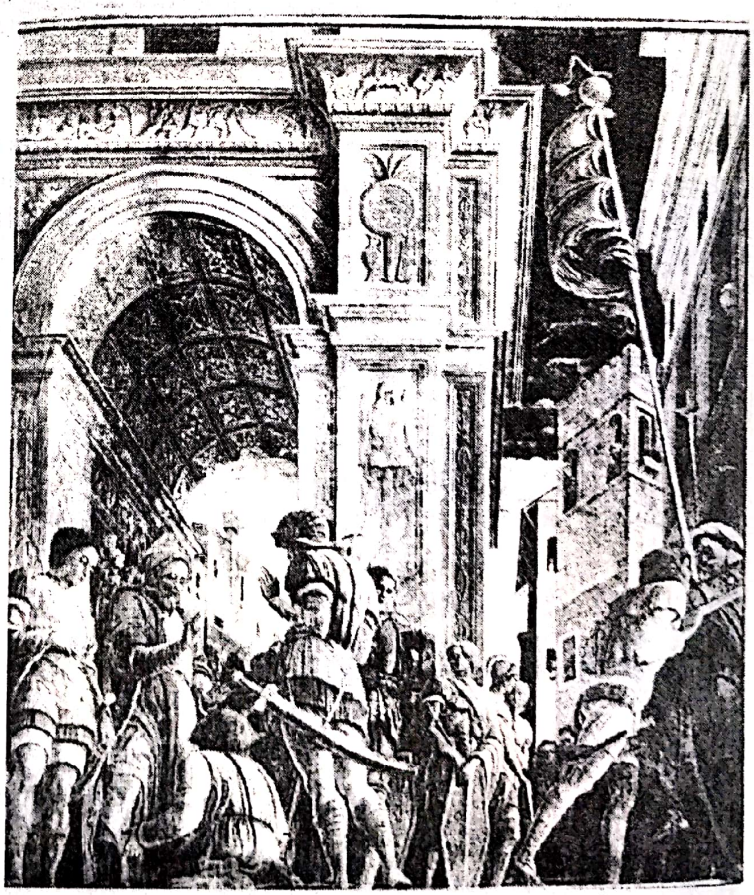
Pictura

ANDREA MANTEGNA (1431 – 1506) este considerat şeful Şcolii de pictură padovană. Frescele şi pictura de altar, realizate de pictor în câteva locuri unde a fost invitat, au avut un caracter religios: *Viaţa Sfântului Iacob,* la *Biserica Eremitani* din Padova, altarul *Bisericii San Zeno* din Verona, *Madona Victoriei, Sfântul Sebastian* şi capodopera *Hristos mort* (1465 – 1466), pictat la Mantova, pentru familia Gonzaga. Aflat în slujba acestei familii princiare, Mantegna a realizat, în afara subiectelor religioase, fresce murale cu scene din viaţa curţii, compoziţii cu efecte iluzioniste. Pentru cabinetul Isabelei d'Este, pictorul a imaginat cu

MANTEGNA. SFÂNTUL SEBASTIAN



MANTEGNA. SFÂNTUL IACOB



Scanned with OKEN Scanner

PISANELLO. PORTRETUL LUI LIONELLO D'ESTE

PISANELLO. PORTRETUL UNEI PRINȚESE DIN FAMILIA D'ESTE

multă fantezie panouri alegorice în care abundă elementele ornamentale. Concepția umanistă cu care se impunea în epocă pictura lui Mantegna aducea ca noutate subiectul tragic al morții. De la *Adam și Eva*, fresca pictată de Masaccio, era pentru prima oară când în Renaștere un pictor se referea cu atâta intensitate la suferință.

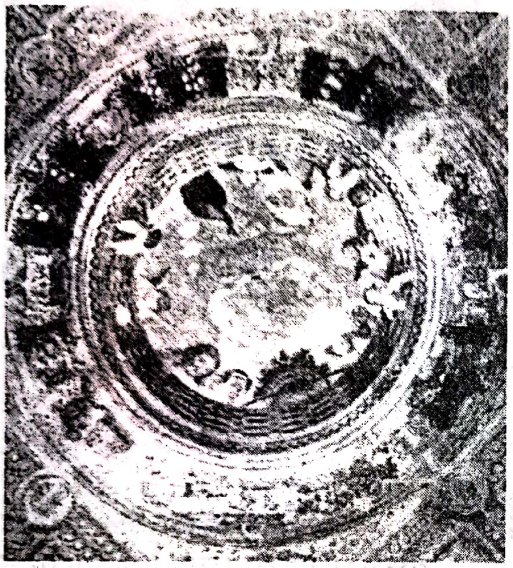
Hristos mort, pictat de Mantegna, imagina moartea biologică a ființei umane și suferința pricinuită de pierderea celui drag. Tragicul de situație și tragicul de stare proiectau – prin această operă – o nouă sinteză despre dialogul existență – non existență. Profilele celor *două Marii* pătrund fragmentar în cadru; trupurile lor se află parțial în afara cadrului compoziției. Ele își strigă durerea cu patetism. Trupul lui Iisus zace inert. Observat de Mantegna în *raccourci*-ul cel mai îndrăzneț care a fost creat de un artist în Quattrocento, *Hristos mort* este văzut în unghi frontal, cu tălpile proiectate către privitor.

Viziunea patetică, intensa trăire a suferinței sufletești, tensiunea ansamblului și îndrăzneala unghiului de vedere a compoziției sunt susținute de gama rece a tonurilor sumbre. Unghiul din care este văzut trupul lui Hristos, *raccourci*-ul, nu este unica îndrăzneală a lucrării. Inedit și curajos este și cadrul tăiat al compoziției, asemenea unei secvențe cinematografice. Compoziția este concepută ca instantaneu desprins dintr-o mai amplă desfășurare a acțiunii. Elementele figurative sunt cuprinse parțial, și nu în întregimea lor, ca și când acțiunea își continuă desfășurarea în afara cadrului. Fixarea tensiunii tragice asupra detaliului înzestrat cu maximă semnificație expresivă creează impresia împietririi. Viziunea sumbră este patetică dar nu retorică. Limbajul plastic al lui Mantegna se bazează pe desenul puternic, pe grafieri dure, angulare, formele căpătând, astfel, exagerări expresioniste. Paleta cu acorduri metalice este susținută de puternice contraste valorice.

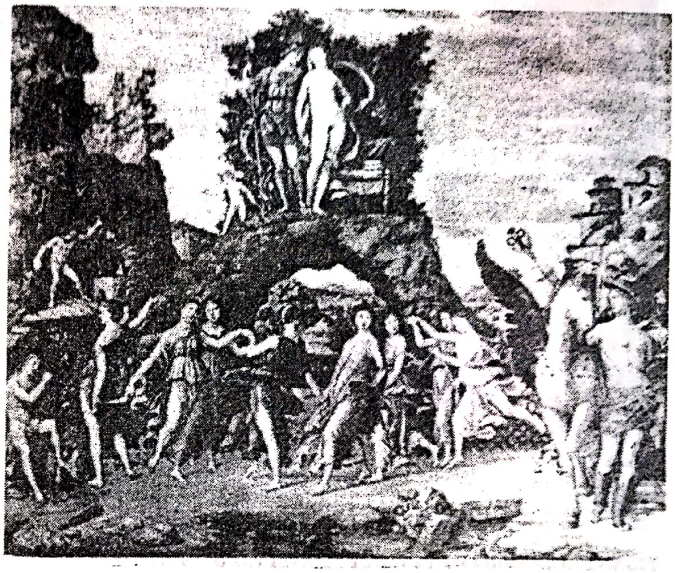
În multe dintre frescele sale spațiul plastic include proiecții perspectivice complexe, cuplări de planuri văzute montant sau plonjant, într-o lumină adeseori artificială, cu efecte teatrale, sau cu o claritate de valoare telescopică. În viziuni panoramice, tonurile de albastru celest și alburile argintii ale norilor lărgesc și amplifică spațiul. Ca și în *Hristos mort*, alte compoziții ale sale cu mai multe personaje prezintă modificări ale proporțiilor anatomice, percepute din unghiuri de vedere dificile, cu măriri, supradimensionări, tasări sau micșorări ale formelor.

Scanned with OKEN Scanner

Andrea Mantegna rămâne, astfel, în pictura Quattrocento-ului italian ca un mare desenator şi un mare compozitor. El este unul dintre cei care, studiind arta antică şi experienţele noi ale secolului său, a creat, la rându-i, o nouă şi modernă sinteză, în stare să influenţeze puternic nu numai arta contemporană a oraşelor din nord-estul Italiei, ci şi arta Renaşterii italiene a secolului următor. Prin inovaţiile artei sale, Andrea Mantegna este, ca şi Piero della Francesca, unul dintre precursorii importanţi ai artei din Cinquecento.



ANDREA MANTEGNA. PLAFONUL DIN "CAMERA DEGLI. SPOSI". PALATUL DUCAL AL FAMILIEI GONZAGA. MANTOVA



ANDREA MANTEGNA PARNASUL., MUZEUL LUVRU. PARIS.

ANDREA MANTEGNA. HRISTOS MORT. PINACOTÊCA BRERA. MILANO.

Scanned with OKEN Scanner

SIENA

Pictura

Avangarda Umanismului renascentist, pronunţată o dată cu spiritul inventiv şi original al viziunii multor personalităţi artistice ale Toscanei, va fi îmbogăţită în Quattrocento de către artişti, ateliere şi şcoli aflate pe tot cuprinsul Italiei Renaşterii. Centre ca Umbria, Padova şi Veneţia au ocupat locurile de frunte şi au adus o strălucită contribuţie în cadrul Umanismului şi artei Renaşterii.

Sentimentul religios al artiştilor sienezi din Duecento şi Trecento a inserat picturii secolului următor sentimentul descoperirii realităţii recognoscibile, precum şi poezia visului şi curajul manifestării fanteziei artistice.

În secolul al XV-lea pictura sieneză va excela prin viziunea poetică, foarte personală a lui Sassetta, prin estetica sa rafinată, mult apreciată de elita intelectuală a cetăţii.

SASSETTA (1392? – 1450?) este pictorul care a marcat lirismul sienez cu coloritul cristalin, cu expresia de graţie şi aerul de mister. Fragilitatea figurilor şi supleţea siluetelor, zborul şi imaterialul indică la acest pictor elaborarea unei viziuni în care grafia fină este susţinută de transparenţa culorilor. Spiritul savant este dublat de metafora poetică şi estetică subtilă. *Logodna mistică a Sfântului Francisc* (Muzeul Condé, Chantilly) este una dintre cele mai personale interpretări date subiectului. Originala viziune îmbină realul fizionomiilor, costumelor, arhitecturii şi peisajului localizat geografic cu idealul oniric şi sentimentul sacru care îl evocă pe Fra Angelico. Cristalinitatea luminii, a spaţiului şi ambianţei, poezia formelor delicate şi a gesturilor dansante, plutirea în zbor şi graţia eterică punctează ultima etapă a evoluţiei şcolii sieneze prin opera lui Sassetta. Idealul estetic secular al cetăţii lui Guido, Duccio, Simone Martini, Pietro şi Ambrogio Lorenzetti atinge sinteza în opera lui Sassetta şi încheie triumfal o epocă.

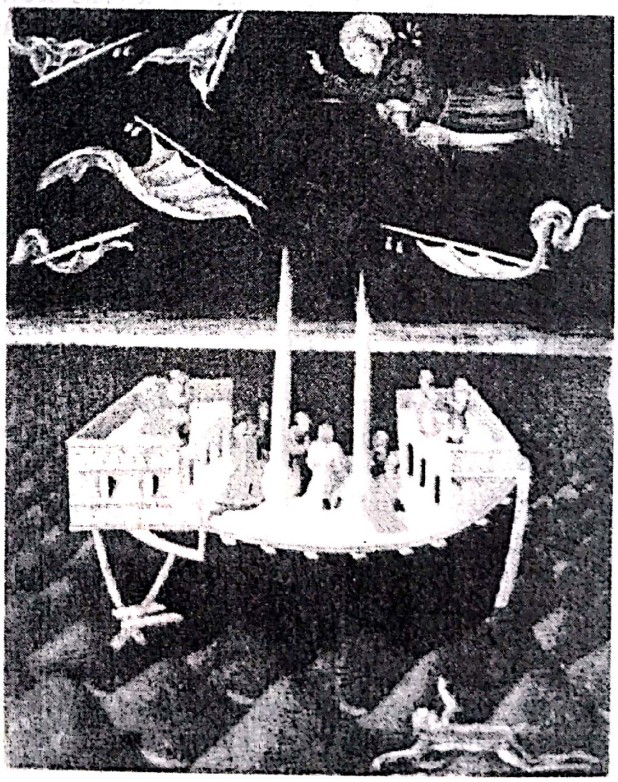
GIOVANNI DI PAOLO (1400? – 1482). La vârsta când Masaccio îşi încheia activitatea şi viaţa, Giovanni di Paolo abia începea să se afirme.

Influenţat de Sassetta şi de Gentile da Fabriano, artistul aduce în pictura Quattrocento-ului sienez atmosfera de vis şi fabulaţie onirică, îmbinând, cu mai multă îndrăzneală decât predecesorii săi, realul cu fantasticul.

Sfântul Nicolae salvând o navă, Judecata de Apoi, Paradisul şi Infernul oferă imagini inedite prin situaţie, un tip de fascinaţie prin fabulos care anunţă suprarealismul modern. În *Sfântul Nicolae salvând o navă* (Collection Johnson, Philadelphia), Giovanni di Paolo prezintă o ciudată navă fără catarge, care pluteşte în chip miraculos deasupra unui peisaj cu dealuri verzi, nesfârşite. Aflate pe puntea corăbiei, personaje îmbrăcate în costumele colorate ale epocii asistă la minunea salvării. Orizontul uneşte lumea reală cu cea imaginară. Catargele navei dansează misterios prin spaţiu, asemenea unei mici orchestre cosmice. Sfântul Nicolae planează, asemenea unui dirijor al văzduhului care transformă materia şi gravitaţia în imponderabil şi zbor.

Deşi şcoala de pictură sieneză nu a cunoscut multe nume în Quattrocento, ea a excelat prin rafinamentul şi elaborarea savantă a imaginii, prin distilarea paletei cromatice şi subtilul poetic al viziunii celor câtorva artişti care i-au încheiat glorios destinul colorismului liric secular.

GIOVANNI DI PAOLO.
SFÂNTUL NICOLAE SALVÂND O NAVĂ



Scanned with OKEN Scanner

VENEŢIA

Pictura

După Toscana, *Veneto* este cea mai importantă regiune a culturii italiene. Datorită frumuseţii şi unicei ei situaţii de oraş înălţat pe lagună, cu palate din marmuri colorate, cu *loggii* şi balcoane, cu pieţe, fântâni şi monumente, cu poduri istorice şi canale, Veneţia a fost considerată, încă din secolul al XV-lea, bijuteria Mediteranei.

Aşezată între cer şi apă, Veneţia iese din unde, în lumina argintie a dimineţii sau îmbăiată de aurul crepusculului, ca expresie a armoniei dintre Orient şi Occident. Grandoarea respiraţiei şi voluptatea splendorii artistice a arhitecturii palatelor asigură spectacolul viu al celei mai somptuoase regiuni.

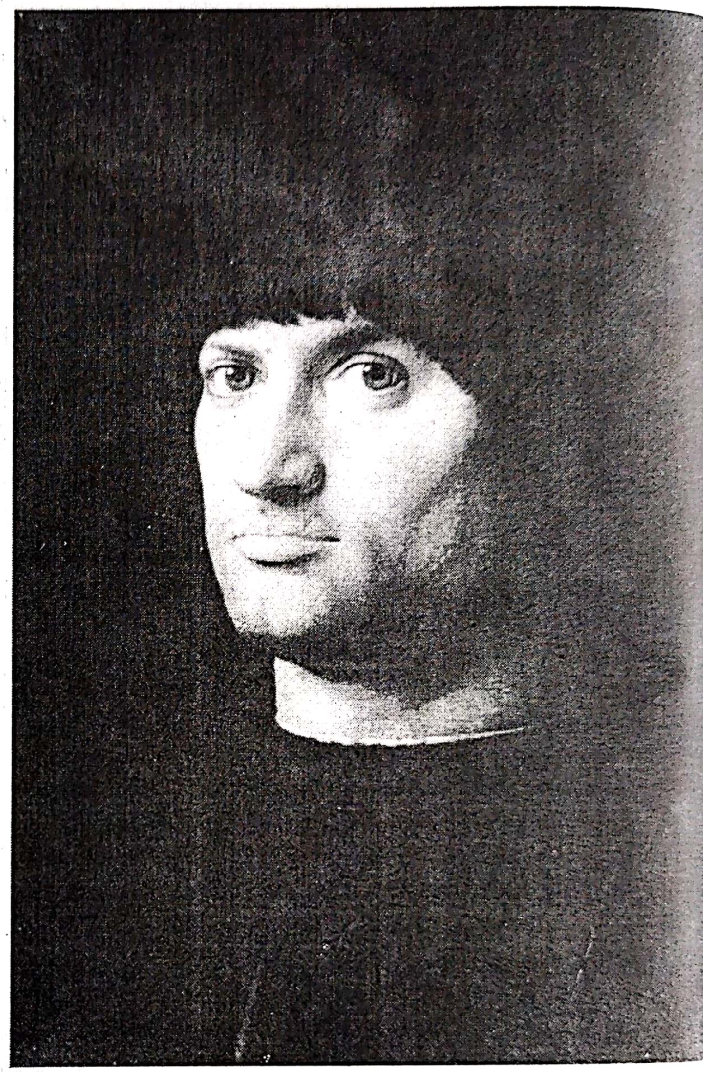
Construită pe 117 insule, 150 de canale şi 400 de poduri, Veneţia a fost fondată în 811. Oraşul înregistrează în istoria sa sosirea din Alexandria la 823 a relicvelor Sfântului Evanghelist Marcu, al cărui simbol – leul înaripat – avea să devină, de atunci, protectorul cetăţii. Organizarea republicii veneţiene se efectua sub autoritatea unui doge, cuvânt derivat din latinescul *dux* (şef).

Între secolele IX – XIII, Veneţia s-a îmbogăţit datorită Cruciadelor, care pentru localnici au însemnat o întreprindere mai mult comercială decât religioasă. Produsele orientale au năvălit pe piaţa Veneţiei, determinând înflorirea comerţului de stofe, brocarturi, mătăsuri şi pietre preţioase, apogeul fiind atins în perioada în care Marco Polo a revenit din călătoriile sale cu bogăţii fabuloase.

Maxima putere a Veneţiei a fost atinsă în secolul al XV-lea, când turcii au fost învinşi, în 1416, la Gallipoli. O dată cu aceasta Veneţia a devenit autoritatea supremă a Mediteranei răsăritene şi a Adriaticei. De la Corfu până la Pad, zona a devenit "Mare Veneziana".

Cucerirea Constantinopolului de către turci în 1453 a anunţat decadenţa puterii economice a Veneţiei, pentru ca în secolul al XVI-lea Veneţia să fie obligată să susţină o luptă epuizantă împotriva turcilor.

Şcoala de pictură veneţiană din Quattrocento se caracterizează prin apariţia în pictură a numeroase talente de colorişti şi prin apariţia familiilor de pictori. Dintre toate centrele de artă italiană a secolului al XV-lea, Veneţia şi Florenţa vor fi cele care vor deţine titlul de vedete ale picturii italiene.



ANTONELLO DA MESSINA. PORTRETUL UNUI CONDOTIER. LUVRU. PARIS

În cadrul Şcolii de pictură veneţiană prima familie de pictori, care s-a impus la sfârşitul secolului al XIV-lea şi începutul secolului al XV-lea, a fost *familia Vivarini*, din care fac parte *Antonio*, format în atmosfera Şcolii de mozaic de la Murano, fratele său, *Bartolomeo*, şi un urmaş al lor, *Luigi* sau *Alvise Vivarini*.

Dintre aceştia, *Antonio* s-a remarcat, în perioada de la sfârşitul secolului al XIV-lea şi începutul secolului al XV-lea, prin lucrări cu caracter religios şi printr-o viziune cu ecouri bizantine.

ANTONELLO DA MESSINA (1430? – 1479). Sicilian de origine, născut şi mort la Messina, Antonello este pictorul care a marcat debutul

Scanned with OKEN Scanner

picturii veneţiene. Antonello a avut prilejul ca în tinereţe să ia contact, în Sicilia, la Palermo, cu pictura în ulei de influenţă spaniolă, impregnată de tehnica flamandă, precum şi cu pictura flamandă propriu-zisă, prezentă la Napoli în colecţia de artă a lui Alfons de Aragon, regele Neapolelui. În această colecţie era bine reprezentată pictura în ulei a lui Jan van Eyck şi Rogier van der Weyden.

Formaţia lui Antonello a fost supravegheată îndeaproape de Colantonio, maestru cunoscut în Napoli. Într-o perioadă în care pictorii italieni foloseau fresca şi pictura în tempera, Antonello da Messina stăpânea în chip strălucit pictura în ulei şi tehnica flamandă a *glaçi*-ului şi lacurilor transparente.

Călător pasionat, Antonello a traversat Italia din sud până în nord, fixându-se la Veneţia în 1473. Deşi venit din sud, el a răspuns sensibilităţii şi gustului estetic al Veneţiei. Comenzile de portrete executate cu măiestrie l-au făcut repede celebru. Dintre lucrările sale realizate la Veneţia rămân ca cele mai impresionante *Portretul condotierului* şi *Portretul Fecioarei.* Compoziţiile religioase au impus viziunea echilibrată a structurii geometrice şi dispunerii logice a personajelor. Paleta strălucitoare şi lumina, de o limpiditate neobişnuită, l-au situat în generaţia sa într-o poziţie unică. *Răstignirea* sau *Crucificarea* (Muzeul de Artă Naţională al României), datorită frumuseţii coloritului şi preţiozităţii materiale a culorii, este considerată una dintre bijuteriile picturii din Quattrocento. Ordonarea compoziţiei urmează simetria rigorilor faţă de axul median vertical. Alternanţa plinului şi golului, profunzimea spaţiului şi aerului care anvelopează formele, dispunerea ecranelor spaţiului în succesiune, de la prim-plan către fundal, încarcă pictura cu vibraţii luminoase şi poetice. Perspectiva geometrică este cuplată cu perspectiva cromatică. Desenul, ca şi culoarea, sugerarea adâncimii şi apropierii cu ajutorul desenului, dar şi cu al culorii, al saturării şi diluţiilor tradiţionale, paleta bogată şi straturile suprapuse de *glaçi*-uri formează un univers al preţiozităţilor picturale. Viziunea transparenţelor flamande experimentate de Antonello în perioada formării sale, ca şi sensibilitatea sa optică, marcată de lumina solară a sudului, îşi spun cuvântul cu o remarcabilă elocvenţă.

Portretul condotierului, impresionant ca forţă expresivă, se impune prin privirea pătrunzătoare şi aerul sever, prin deciziune şi spiritul activ, descifrabil atât din fiecare detaliu fizionomic, cât şi din expresia ansamblului. Antonello nu a încercat deloc să atenueze asprimea trăsăturilor personajului care l-a inspirat. Condotierul este atât de bine definit ca tip fizionomic şi uman, privirea lui are atâta tensiune de viaţă, încât întâlnirea cu portretul pictat de Antonello dă sentimentul cunoştinţei fiinţei vii a condotierului.

Antonello da Messina s-a impus în pictura veneţiană atât prin portretele de pătrunzătoare analiză a psihologiei umane, cât şi prin soluţiile plastice, prin conceptul de compoziţie geometrică şi spaţiu plastic pictural. Paleta cromatică bogată, tonurile, bine saturate, derivate din tonurile de roşu sau galben auriu, relaţiile de tip caloric între tonurile calde şi tonurile reci, coexistenţa pigmenţilor saturaţi şi a pigmenţilor diluaţi, care ating mari transparenţe şi profunzimi, definesc concepte complexe din punct de vedere cromatic şi estetic.

FAMILIA BELLINI este animată de câteva figuri proeminente: *Jacopo Bellini* (cca 1400 – 1470/71), tatăl, şi cei doi fii, *Gentile* (1429 – 1507) şi *Giovanni* (1430 – 1516). Primul dintre cei doi fii s-a definit ca adevărat cronicar al vieţii lagunei şi, de asemenea, ca portretist al sultanului Mahomed II. Al doilea fiu, pictor de Madone şi compoziţii religioase, s-a impus ca un mare colorist şi poet al atmosferei. Atelierul familiei Bellini a fost, de fapt, nucleul Şcolii veneţiene. Coloriştii sensibili, cu capacităţi remarcabile de inventivitate cromatică, cei

GENTILE BELLINI. PORTRETUL LUI MAHOMED. BASEL, COLECŢIE PARTICULARĂ

Scanned with OKEN Scanner

trei Bellini au fost influenţaţi, în parte, şi de experienţele lui Andrea Mantegna, pictor asimilat familiei prin căsătoria acestuia cu fiica lui Jacopo Bellini.

GENTILE BELLINI, datorită atât spiritului său de atent observator al realităţii concrete, cât şi calităţilor de bun desenator, a fost recomandat de Republica veneţiană sultanului Mahomed al II-lea, pentru a realiza portretele acestuia. Ajuns la Constantinopol, Gentile a realizat mai multe schiţe şi studii, de mare fineţe, după chipul sultanului. Observaţiile şi schiţele sale s-au finalizat în portretele făcute lui Mahomed al II-lea, în 1479, într-o viziune apropiată miniaturii persane. După întoarcerea sa la Veneţia, Gentile Bellini a fost considerat "orientalist", datorită imaginilor impregnate de elementele decorativ orientale. În acest sens pictorul a realizat marea compoziţie *Propovăduirea Sfântului Marcu la Constantinopol*, terminată de fratele său, Giovanni. Prezenţa fizionomiilor exotice şi, mai ales, a costumelor turceşti, a turbanelor albe, uriaşe, răsucite deasupra capetelor unor personaje cu bărbi patriarhale, au creat o certă noutate în acea epocă a picturii veneţiene. Comanda unor decoraţiuni murale în aşa-numitele *scuole* a asigurat lui Gentile Bellini crearea unui mare ciclu de lucrări. *Procesiunea relicvelor în Piaţa San Marco* constituie un impresionant ansamblu care a impus compoziţia amplă, cu numeroase personaje, concepută în viziune solemnă, dar şi decorativă, pe care pictorul a dobândit-o la întoarcerea sa de la Constantinopol.

GIOVANNI BELLINI, zis *Giambellino*, este cel mai tânăr membru al familiei. El rămâne figura proeminentă a colorismului Şcolii veneţiene în secolul al XV-lea. Compoziţiile religioase şi pictura de altar realizate de Giovanni Bellini au fost influenţate de viziunea lui Andrea Mantegna, precum şi de colorismul picturii în ulei a lui Antonello da Messina. Influenţa lui Mantegna s-a făcut simţită în paleta metalică, uşor oxidată, şi expresia încărcată de sentimente tragice. Influenţa lui Antonello este evidentă în eclerajul nuanţat şi sensibil al luminii, prezent mai ales în peisaje, Giambellino folosind adeseori în fundalurile compoziţiilor natura localizată geografic sau natura recognoscibilă a Italiei corelată cu peisajul iluzoriu.

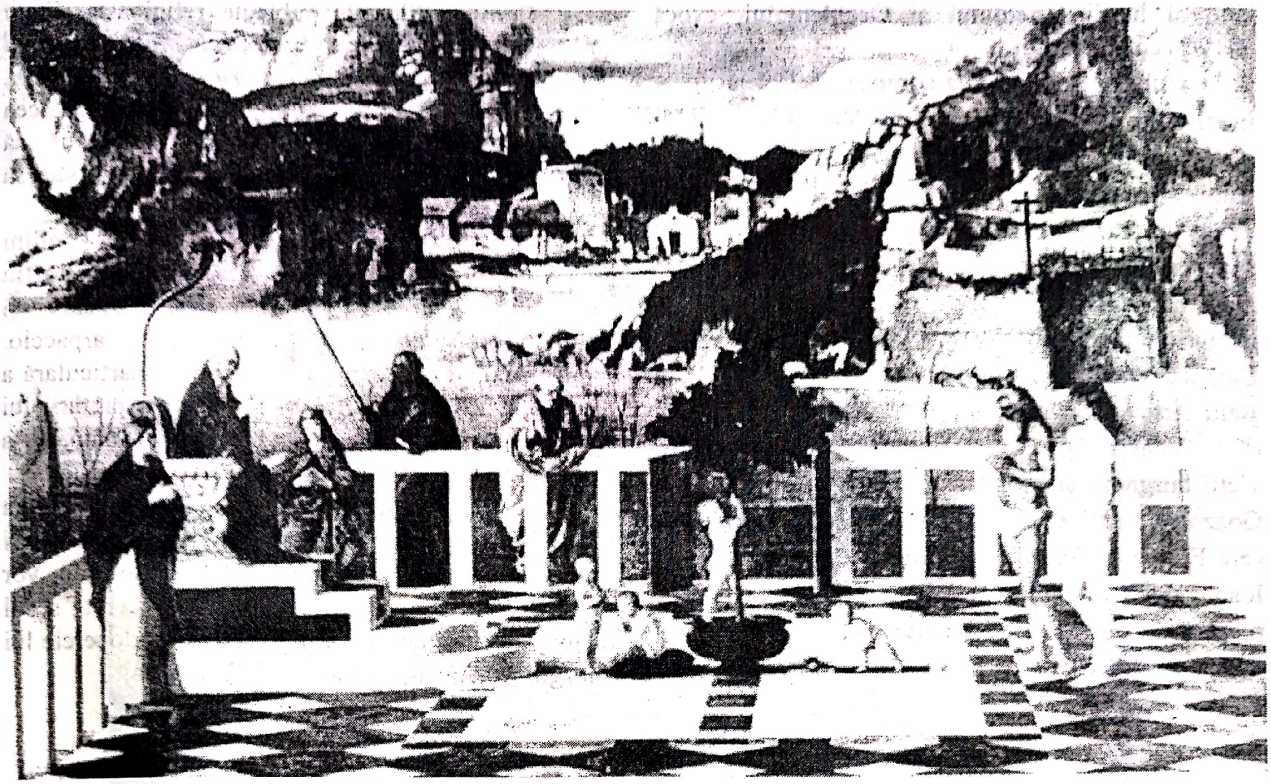
Giovanni Bellini a fost primul pictor veneţian care a introdus natura ca fundal evocator de calmă poezie şi linişte contemplativă. Viziunea defineşte noutatea în pictura italiană din Quattrocento şi anunţă, totodată, opera lui Giorgione. Paleta caldă, aurită, cu tonuri luminoase, sentimentul parnasian, lirismul cromatic fixează reperele operei de maturitate a pictorului.

Compoziţiile cu caracter mitologic, alegoric religios, pictura de altar, ca şi portretistica *(Portretul dogelui Loredan, Portretul lui Bartolomeo Colleoni)* deschid, prin Giovanni Bellini, orizontul experimentelor cromatice veneţiene. Faimoasa *Pieta*, construită sub influenţa viziunii lui Mantegna, impresionează prin sentimentul durerii fără emfază sau patetism. Lumina dezvăluie contraste de valori şi planuri cromatice mari. Unitatea ansamblului este susţinută de înalta tensiune expresivă.

Giovanni Bellini este apreciat ca fiind unul dintre primii mari coloriştii ai Renaşterii din Quattrocento. Paleta nuanţelor calde, de roşuri şi galbenuri strălucitoare, ocruri aurii şi orange-uri mătăsoase, trăiesc ca *masă aeriană deschisă*, neconturată grafic de contur. Forma este tratată prin juxtapunerile suprafeţelor de culoare. *Spaţiul plastic* este rezolvat prin *perspectiva cromatică*, şi nu prin perspectiva geometrică. Respectiv, suprafaţa de culoare caldă se află în prim-plan, ca şi tonurile bine saturate de pigment, în timp ce suprafeţele tonurilor reci şi diluate sunt aşezate către fundal, asigurându-se, astfel, efectul de *aproape* şi *departe*. Formula va

GIOVANNI BELLINI. PORTRETUL DOGELUI LEONARDO LOREDAN. NATIONAL GALLERY. LONDRA

Scanned with OKEN Scanner



GIOVANNI BELLINI. ALEGORIE. GALLERIE DELL'ACCADEMIA. VENEŢIA

fi reluată şi îmbogăţită, ulterior, de Giorgione şi de Tizian, devenind caracteristică picturii veneţiene.

Compoziţia cu caracter alegoric, în opera lui Giovanni Bellini, serveşte încadrării eroilor situaţi într-un univers iluzoriu, într-o ambianţă idealizată. Personaje cu caracter sacru ori profan, sfinţi ori personaje din mitologia greacă, trăiesc sentimentul de armonie şi pace, degajă particulara stare de spirit, de calm şi echilibru, de desprindere din contextul în care sunt plasate.

Gesturile lente ale *Madonelor* pictate de Giambellino, expresia blândă şi caldă a acestora din compoziţiile *Sacra Conversazione* ilustrează o altă direcţie a preocupărilor estetice a pictorului: relaţia armonioasă între uman şi divin, umanizarea subiectului religios.

Cei trei membri ai familiei Bellini au adus în pictura veneţiană, o dată cu portretele, compoziţiile şi alegoriile picturilor lor, viaţa autentică şi de legendă a Veneţiei. Contemporaneitatea şi laicul, evenimentele şi personalităţile vieţii politice ale Veneţiei, ca şi peisajul compus îmbină imagini ale realităţii concrete veneţiene cu natura cetăţii şi cu natura imaginară.

Şcoala de pictură veneţiană datorează Bellinilor marea frumuseţe a paletei calde, forma concepută ca masă cromatică deschisă, conceptul perspectivei aeriene.

VITTORE CARPACCIO (1455 – 1526), elev al lui Gentille Bellini, a dus la maturitate experienţele picturii veneţiene din Quattrocento. Narator seducător al mediului înconjurător, Carpaccio este considerat şeful Şcolii veneţiene în secolul al XV-lea. *Viaţa Sfintei Ursula* (1490 – 1498), concepută într-o suită de scene, reconstituie viaţa Veneţiei de la sfârşitul acelui secol. Panourile pictate de Carpaccio sunt, în acelaşi timp, capodopere şi surse documentare, pictorul afirmându-se nu numai ca un bun portretist şi compozitor, dar şi ca un remarcabil peisagist, prin forţa evocării arhitecturii, străzilor şi canalelor, a aspectului citadin al Veneţiei. Pictura veneţiană a secolului al XV-lea ajunge prin Carpaccio la strălucirea ei maximă. Viaţa lagunei desfăşurată fastuos pe străzi şi în pieţe publice, în palate sau *loggii*, prezenţele umane elegante ale chipurilor de ambasadori, principi şi dogi primesc fizionomii individualizate. Peisajul veneţian, cu realităţile lui, nu este inventat. Carpaccio ştie să observe detalii de viaţă şi ambianţă, costume somptuoase, gesturi de curtoazie aristocrată, ambianţă festivă.

Prin faţa palatelor circulă impunătoare corăbii cu pânze, podurile traversează canalele. Piaţa San Marco, zugrăvită drept scena unui neîntrerupt du-te-

Scanned with OKEN Scanner

vino al lumii Orientului şi Occidentului, evocă efervescenţa oraşului.

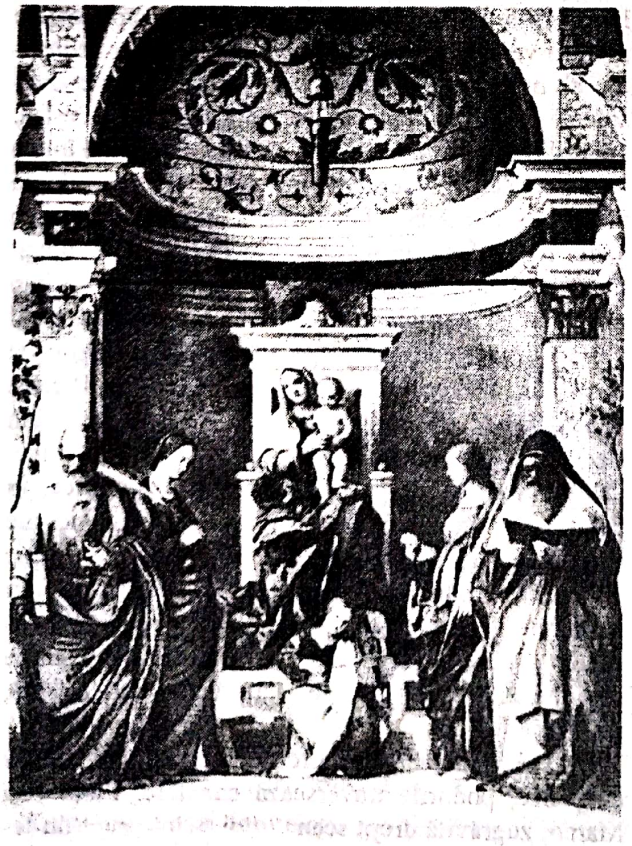
Substanţa tematică a compoziţiilor, concepute în suită, se desfăşoară, în cadrul Veneţiei secolului al XV-lea, pe străzile, în pieţele şi pe canalele oraşului, în vecinătatea corăbiilor încărcate de bogăţii aduse din toată lumea. Veneţia oferă astfel un mare spectacol de fast şi abundenţă. Vivacitatea cotidianului consumat în viaţa lagunei există fixată ca un nemuritor pretext în suita compoziţiilor pictate de Carpaccio şi aflate astăzi la Muzeul Academiei de Belle Arte din Veneţia.

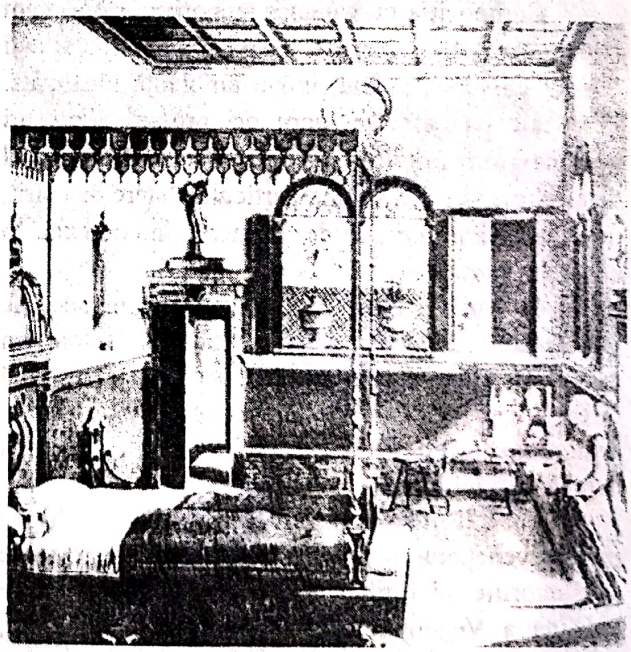
Veneţia îşi trăieşte cu voluptate spectacolul vieţii burgheze şi mondene. În paralel cu Benozzo Gozzoli – cu al său *Cortegiu al regilor magi*, prin care Florenţa oferea spectacolul festiv al vizitei lui Ioan Paleologul, împăratul Bizanţului – Carpaccio prezintă în opera sa spectacolul cotidian al bogăţiei festive a falnicei Veneţii.

Compoziţiilor cu subiecte religioase: *Viaţa Sfântului Ştefan, Viaţa Fecioarei Maria, Sfântul Ieronim în odaia sa de lucru, Sfântul Trifon*, Carpaccio le alătură compoziţii laice, ca cea intitulată *Două curtezane*. Pictorul continuă să evoce, fără să inventeze, ceea ce ochiul său ştie să vadă.

Experienţele coloristice ale familiei Bellini – paleta caldă şi spaţiul plastic, soluţionat ca spaţiu cromatic – sunt aspectele caracteristice care îşi continuă existenţa şi în pictura lui Carpaccio. Colorismul bogat, fastul culorii şi nota particulară a ambianţei susţin viziunea somptuoasă a picturii lui Vittore Carpaccio, anunţând etapa următoare a grandorii Şcolii veneţiene din secolul al XVI-lea.

Paleta bogată, lumina strălucitoare şi poezia nuanţelor, folosirea perspectivei cromatice, trăsături dominante ale Şcolii veneţiene în Quattrocento, vor fi îmbogăţite, tot mai amplu, în Cinquecento, secol al apogeului Renaşterii, împlinit de capodoperele lui Giorgione, Tizian, Veronese şi Tintoretto.





VITTORE CARPACCIO. LEGENDA SFINTEI URSULA. GALLERIE DELL'ACCADEMIA. VENEŢIA

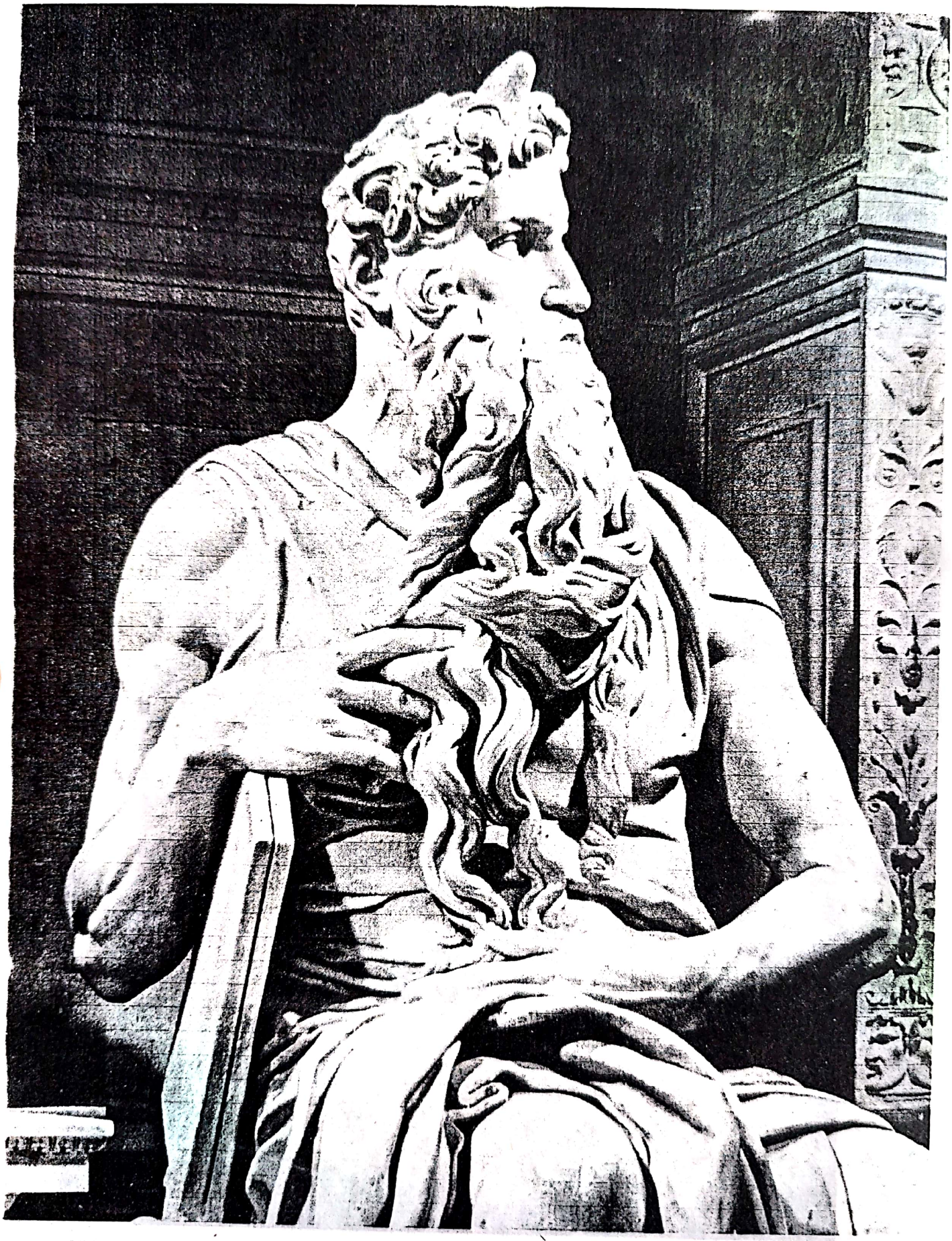
GIOVANNI BELLINI. SACRA CONVERSAZIONE. BISERICA SAN ZACCARIA. VENEŢIA

Scanned with OKEN Scanner

RENAȘTEREA ÎN ARTA ITALIEI CINQUECENTO

LEONARDO DA VINCI. FECIOARA PRINTRE STÂNCI. LUVRU. PARIS

Scanned with OKEN Scanner



MICHELANGELO. MOISE, DETALIU

Scanned with OKEN Scanner

RENAŞTEREA ÎN ARTA ITALIEI CINQUECENTO

(Secolul al XVI-lea)

Într-o scrisoare adresată lui Filippo di Ser Brunellesco, marele teoretician, arhitect şi umanist al Renaşterii, Leon Battista Alberti îşi exprima uimirea şi îndurerarea faţă de dispariţia aproape cu desăvârşire din generaţia lor a artelor şi ştiinţelor "minunate şi divine, care au produs în vremurile de demult, pline de virtuţi, opere de seamă... Am ocotit, aşadar, scrie Alberti, după ce am ascultat şi părerea altora, că Natura, maestră a tuturor lucrurilor, îmbătrânită şi istovită, nu mai poate crea nici giganţi, nici genii atât de desăvârşite şi uluitoare ca în vremurile ei de tinereţe şi de glorie".

Mereu, de-a lungul secolelor, strălucirea spiritului cu care au fost înzestraţi marii oameni i-a făcut pe aceştia să se considere mici în comparaţie cu predecesorii lor. Grecii se considerau "copii" în comparaţie cu egiptenii, "oratorii" lui Tacit se vedeau neputincioşi faţă de geniul orator al grecilor, iar generaţia scânteietoare a umaniştilor din Quattrocento avea sentimentul dispariţiei "operelor de seamă" de altă dată.

Şi totuşi, Natura ne surprinde, prin forţa regenerării ei ciclice. După Egiptul antic, lumea Mediteranei a asistat la afirmarea geniului grec, căruia i-a urmat geniul etrusc şi apoi cel roman, pentru ca Renaşterea să se impună în Italia ca eră a etalării geniului, a admiraţiei, iubirii şi preţuirii talentului şi capodoperei.

Prin Brunelleschi şi Alberti, prin Donatello şi Botticelli, Fra Angelico, Masaccio şi Piero sau prin Antonello şi Carpaccio, Renaşterea ne exaltă admiraţia după o jumătate de mileniu, dovedind că natura a renăscut, după antichitate, în arte şi ştiinţe, în genii şi talente.

Dorinţa atingerii înaltelor virtuţi, demne de laudă, străduinţa de a cunoaşte taina "iscusitelor arte", considerate "sublime" de către renascentiştii Quattrocento-ului, au coincis cu perseverenţa cercetării, experienţei şi cunoaşterii.

Quattrocento a strălucit nu numai prin numeroasele centre şi şcoli artistice, prin confruntarea şi efervescenţa creatoare, ci şi prin numărul impresionant de mare al personalităţilor artistice. Arhitecţi, sculptori şi pictori au constituit uriaşul mănunchi al talentelor dăruite cu sensibilitate şi spirit novator, cu pasiune şi nobilă simţire creatoare.

Multiplele centre umaniste şi şcoli artistice, precum şi explozia talentelor din Quattrocento, vor fi înlocuite în următorul secol de prezenţa celor patru mari personalităţi: *Leonardo, Michelangelo, Rafael* şi *Tizian*. Geniul celor patru titani va cristaliza, în Cinquecento, aspiraţiile şi idealurile artistice şi umaniste ale secolului precedent.

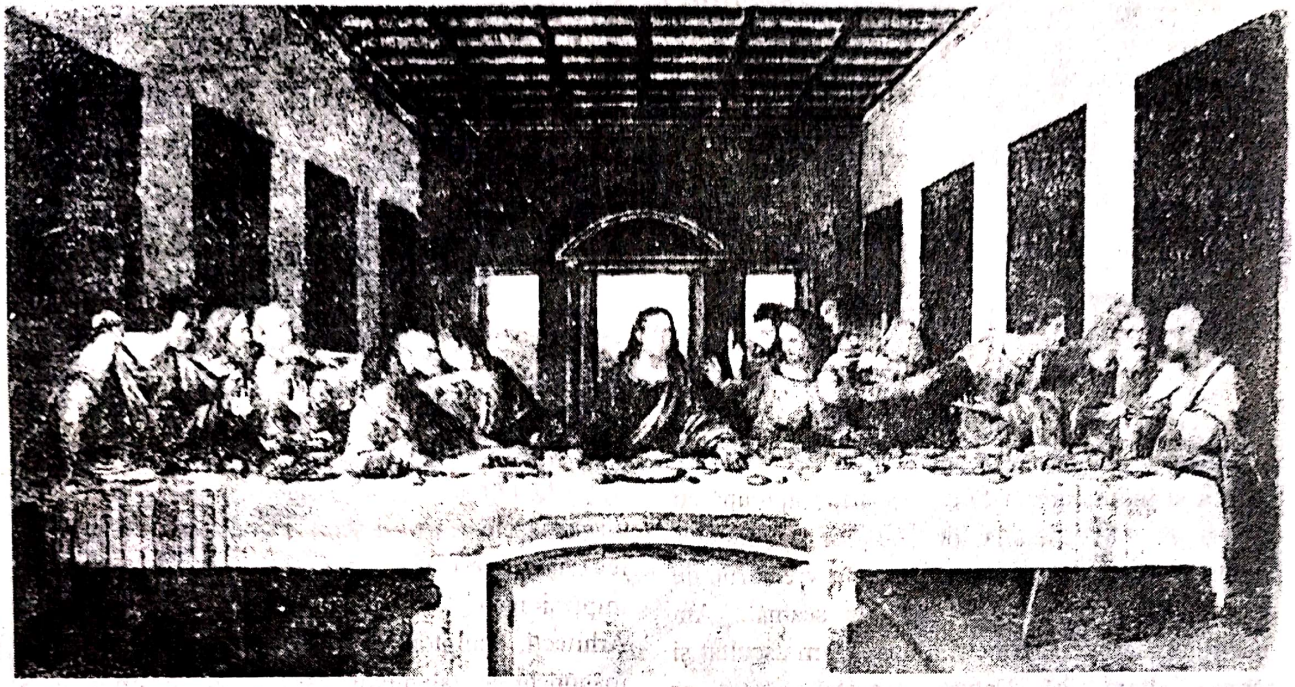
Cei doi toscani, *Leonardo* şi *Michelangelo*, veneţianul *Tizian* şi urbinatul *Rafael* sunt rodul experienţelor din Quattrocento. Creaţia lor este rezultatul creuzetului în care s-au elaborat conceptele şi aspiraţiile artistice de început. Societatea care a dorit şi aşteptat crearea capodoperei a fost participantă la pregătirea ei. Titanii, la rândul lor, datori erei care i-a precedat, aveau să fie recunoscuţi ca spirite alese ale umanităţii.

Primul istoric capabil să descrie evoluţia artistică a Italiei, Vasari (1511-1574), a avut sentimentul contrastului puternic între arta secolului al XV-lea şi cea a maeştrilor secolului al XVI-lea. El situa, cu precizie, în jurul anului 1500 articularea decisivă a dezvoltării "moderne" a spiritului artistic.

O epocă de glorie a culturii, cu minţi luminate, care nu au uitat "ceea ce a fost nobil şi măreţ odinioară şi plin de faimă în aceste arte", a pregătit o altă eră fericită a artei – Cinquecento.

Scanned with OKEN Scanner

LEONARDO DA VINCI



LEONARDO DA VINCI. CINA CEA DE TAINĂ. FRESCĂ. REFECTORIUL DE LA SANTA MARIA DELLE GRAZIE. MILANO

LEONARDO DA VINCI (1452 – 1519). Cultura Quattrocento-ului florentin a primit, în ultimele lui decenii, strălucirea incandescentă a unuia dintre cele mai complexe genii ale omenirii – Leonardo. Moştenitorul tuturor aspiraţiilor artistice ale epocii lui Lorenzo Magnificul şi al întregii estetici florentine din Quattrocento, Leonardo este primul artist considerat printre titanii Renaşterii de apogeu.

Încununarea secolului lui Brunelleschi, Alberti, Donatello şi Botticelli cu personalitatea lui Leonardo a punctat maturitatea experienţelor artistice florentine şi deschiderea unei alte ere a civilizaţiei spiritului. Om al Renaşterii, înzestrat cu infinite disponibilităţi, Leonardo a fost nu numai artistul complex – pictor, sculptor şi arhitect, poet, filosof şi teoretician de artă – ci şi inventatorul, spiritul cercetător, omul de ştiinţă cunoscător şi experimentator al "ingineriei militare, fortificaţiilor, construirii corăbiilor neinflamabile, pieselor de artilerie şi aparatelor de zburat", cum se definea el însuşi într-o scrisoare adresată lui Lodovico il Moro, ducele Milanului.

Viaţa şi opera

Născut la mijlocul secolului al XV-lea la Vinci, un burg cu natura infinit poetică din apropierea Florenţei, Leonardo a murit în Franţa, la castelul Clos-Lucé lângă Amboise, omagiat şi regretat de regele Francisc I.

Deşi Leonardo face parte din aceeaşi generaţie cu Botticelli, Ghirlandajo şi Carpaccio, cu Perugino şi Pinturichio, gândirea şi experienţele sale plastice au marcat un imens pas înainte faţă de estetica şi idealurile artistice ale contemporanilor săi. Distanţarea faţă de conceptele filosofice, estetice şi morfologice ale acestora şi îndrăzneala teoriilor sale faţă de gândirea vremii vor dirija preocupările generaţiilor următoare către căutări şi soluţii plastice mult mai evoluate decât cele ale artei din Quattrocento.

La 17 ani, în 1469, Leonardo se afla ucenic în atelierul lui Verrocchio. Încă din această etapă de început, Leonardo a creat celebrul său *înger*, detaliu în compoziţia pictată de Verrocchio *Botezul lui Hristos*. Deşi foarte tânăr, viziunea matură a lui Leonardo însuma deja experienţele florentine, conturând un ideal uman şi estetic nou în pictura toscană. Printre primele lucrări din perioada florentină se numără *Buna Vestire* (Uffizi, Florenţa), sinteză a cărei viziune estetică depăşea cu mult momentul 1475, când lucrarea a fost pictată. Inocenţa şi puritatea *Fecioarei* sunt dublate de frumuseţea fizionomiei, încălzite de expresia vieţii, şi

Scanned with OKEN Scanner

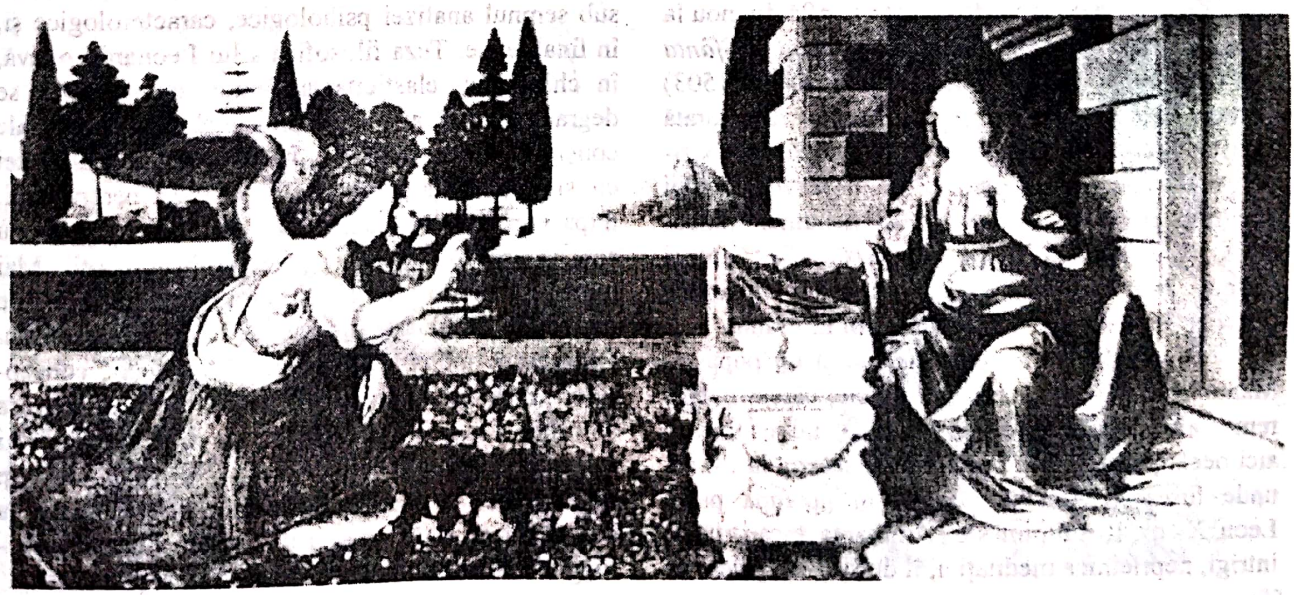
de haloul misterului. Idealul botticellian – care făurea în anii 1486–1487 imaginea zeiței frumuseții, a *Primaverei* și *Grațiilor* – era completat de Leonardo cu elaborarea tipului uman feminin, tandru și enigmatic. Tot în acei ani, în jurul vârstei de 30 ani, Leonardo crea portretul *Ginevrei dei Benci* (National Gallery of Art, Washington) și compoziția *Închinarea magilor* (Uffizi), lăsată neterminată. Comandată în 1483, *Fecioara printre stânci* (Luvru) va fi reluată de Leonardo în replică (National Gallery, Londra), după mai bine de douăzeci de ani. Uimitorul salt, în sintaxa și morfologia picturii, se producea ca o explozie. Compoziția piramidală, clarobscurul de tipul *sfumato*-ului, expresia de împlinită cunoaștere și experiență a vieții și artei se întruneau într-o nouă concepție estetică în idealul uman și artistic leonardesc. Chipul și atitudinea *Fecioarei* defineau liniștea ființei superioare, care își depășește destinul uman și își controlează faptele, cu înțelepciune, liniște și autoritate senină.

La 27 ani Leonardo părăsise Florența, fixându-se la Milano în slujba lui Lodovico il Moro. Aici a rămas până în 1489, anul în care a realizat *Cina cea de Taină*, la mănăstirea *Santa Maria delle Grazie* din Milano. Compoziția este imaginată într-un spațiu desăvârșit ca rigori matematice, interpretat conform perspectivei geometrice formulată de Uccello. Ansamblul monumental al frescei prezintă în axul median vertical silueta lui *Hristos* aureolat de raze, în dreapta și stânga lui fiind grupați simetric *cei 12 apostoli*. Față de orizontala puternic subliniată din prim-plan, care situează personajele la

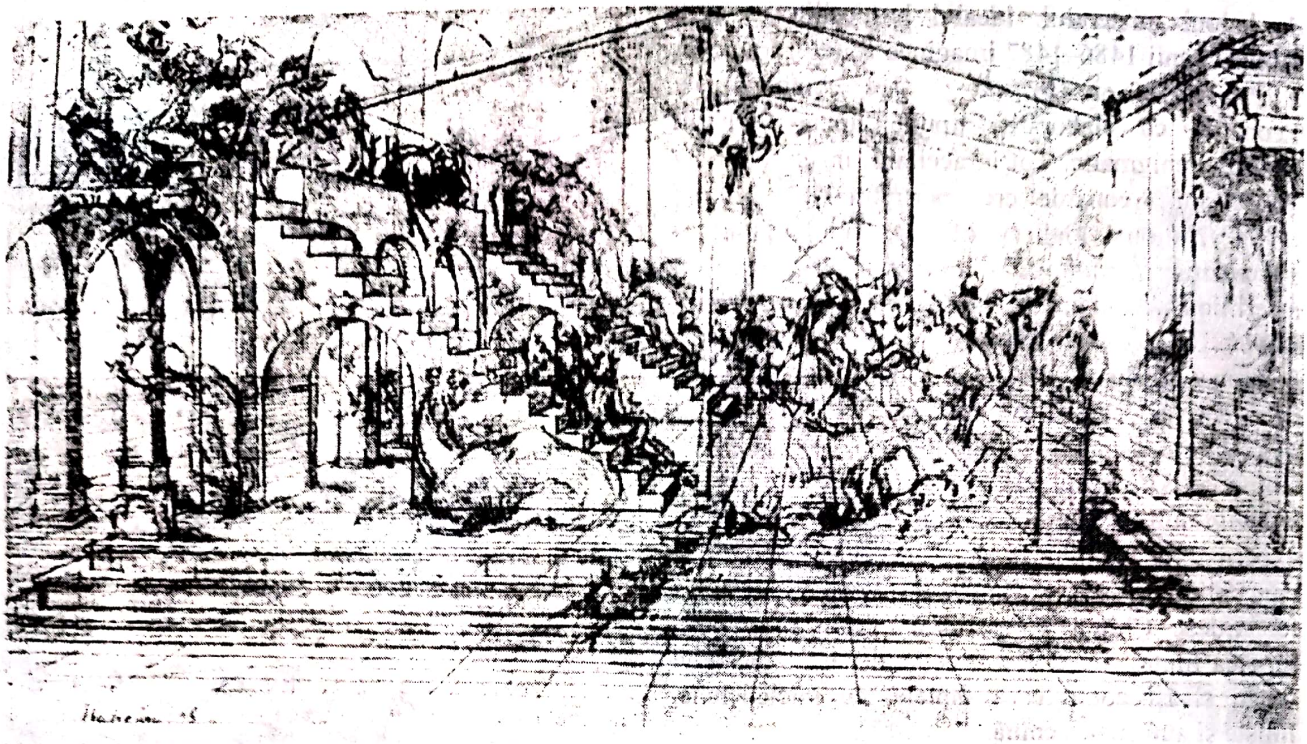
LEONARDO DA VINCI. DESEN. STUDIU. CAP DE FEMEIE. LUVRU. PARIS

același nivel în fața mesei, punctele de fugă ale încăperii stabilesc un spațiu a cărui profunzime sugerează adânca proiecție a celei de-a treia dimensiuni. Ecranele luminoase ale ferestrelor evidențiază în centrul compoziției figura lui *Iisus*, ca prezență esențială a grupării. În dreapta și stânga lui, apostolii formează patru grupuri de câte trei. Atitudini, fizionomii și gesturi descoperă o diversă și foarte nuanțată desfășurare de trăiri psihologice.

LEONARDO DA VINCI. BUNA VESTIRE. UFFIZI. FLORENȚA



Scanned with OKEN Scanner



LEONARDO DA VINCI. STUDIU DE PERSPECTIVĂ PENTRU ADORAŢIA MAGILOR. UFFIZI. FLORENŢA

Chipurile apostolilor, în douăsprezece ipostaze temperamentale şi de conduită morală, exprimă binele şi răul, frumosul şi urâtul supuse întrebărilor asupra conştiinţei.

La Milano, Leonardo a sculptat pentru Lodovico il Moro statuia ecvestră a lui Francesco Sforza. Din nefericire, monumentul nu a fost păstrat, fiind topit o dată cu intrarea francezilor în Italia, bronzul servind acestora pentru tunuri de război. Anii de studii ai perioadei milaneze ocupă un loc important în preocupările lui Leonardo, acestea fiind finalizate în numeroase studii teoretice şi în elaborarea *Tratatului de pictură*.

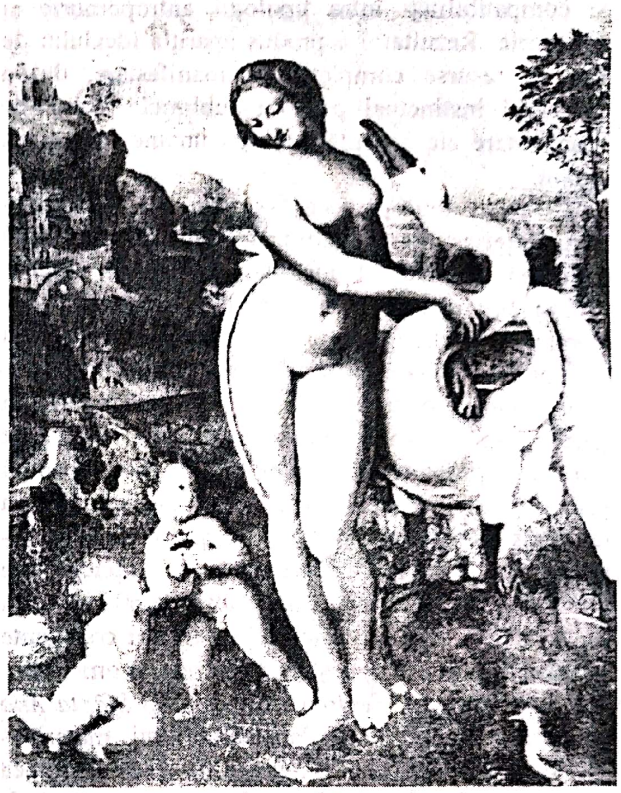
Între 1500 şi 1506 Leonardo se află din nou la Florenţa, unde pictează *Fecioara, pruncul şi Sfânta Ana* (Luvru) şi fresca *Bătălia de la Anghiari* (1503) pentru *Palazzo Vecchio*, compoziţie deteriorată ulterior. Studiile anatomice pentru schiţele compoziţiei, realizate în urma disecţiilor, îi servesc acelui grandios spectacol al violenţei şi "nebuniei" războiului, cum aprecia însuşi Leonardo. Tot atunci pictorul începe să lucreze la portretul *Giocondei* (Luvru), terminat în 1507 şi luat apoi în Franţa.

O scurtă întoarcere la Milano şi un popas la Mantova în serviciul Isabellei d'Este, căreia îi face remarcabilul portret (desen, Luvru), nu îl fixează aici decât pentru puţin timp. Nici călătoria la Roma, unde fusese invitat să rămână în preajma papei Leon X, nu îl mulţumeşte. Ambianţa încărcată de intrigi, neprielnică meditaţiei, îl decide să plece în Franţa, la invitaţia regelui Francisc I. În 1517 se instalează în apropiere de Amboise, ca *inginer al regelui*. Face planurile pentru castelul Romorantin şi organizează mai multe festivităţi. În scurtul interval petrecut la castelul Clos-Lucé a pictat *Ioan Botezătorul* (Luvru), evocare a Precursorului lui Iisus, lucrare încheiată înainte de a muri.

Conţinutul filosofic al operei lui Leonardo a impus o nouă teză în cadrul Umanismului renascentist. Pentru întâia dată în istoria picturii era abordat universul complex al disponibilităţilor umane în plan moral, era sondată zona subterană a subconştientului, a inconştientului şi iraţionalului sub semnul analizei psihologice, caracterologice şi, în final, etice. Teza filosofică a lui Leonardo relevă, în chip unic, elasticitatea fiinţei umane de a se degrada moral sau elansa în zonele superioare ale conştiinţei. Pierderea demnităţii, în abandonul luptei cu sine şi conjunctura, este posibilă pentru unii, după cum ălevarea spiritului, în victoria luptei cu sine şi conjunctura, este posibilă pentru alţii. Mai mult, Leonardo deşcifrează resursele infinite ale capacităţii omului de a oscila de la abject la sublim. Cu această optică, interpretarea filosofică a concepţiilor umaniste impune un contur uman nou în scara valorilor etice. Cercetările şi observaţiile lui Leonardo deschid experimente inedite, de tip expresionist, în analiza fizionomiilor şi îngroşarea deliberată de către artist a unor elemente caracterologice. Leonardo creează, în acest sens, paralelisme

Scanned with OKEN Scanner

LEONARDO DA VINCI. STUDIU PENTRU MONUMENTUL ECVESTRU AL LUI FRANCESCO SFORZA. WINDSOR CASTLE



LEONARDO DA VINCI. LEDA ŞI LEBĂDA. GALLERIA BORGHESE. ROMA

LEONARDO DA VINCI. STUDIU PENTRU BĂTĂLIA DE LA ANGHIARI. BUDAPESTA

LEONARDO DA VINCI. PROFIL DE RĂZBOINIC

Scanned with OKEN Scanner

şi compatibilităţi între tipologii antropomorfe şi zoomorfe. Rezultatul a produs apariţia idealului de om cu resurse complexe de manifestare, de la grotescul instinctual până la sublimele forme de manifestare ale decantării fiinţei umane prin spirit moral.

Cele douăsprezece ipostaze ale dialogului conştiinţei asupra adevărului în *Cina cea de Taină* oferiseră spectacolul nuanţat al căutării sinelui. Compoziţia este o astfel de sinteză a trecerii fizionomiei şi psihologiei prin purgatoriul stărilor şi întrebărilor morale, prin parcurgerea treptelor, de la incertitudinea dramatică la certitudinea senină. În galeria tipologiilor, interpretarea nouă adusă de Leonardo propune un model uman, care dezvoltă principiul etic al iubirii faţă de cei din jur. Iubirea lui Iisus este bazată pe duioşie şi blândeţe sufletească, pe superioara îngăduinţă şi înţelegere a limitelor făpturii umane. Înalta teză morală revelată de Leonardo susţine principiul toleranţei conştiente acordate micimii omeneşti şi neputinţelor omeneşti.

Compoziţia *Fecioara, pruncul şi Sfânta Ana* conturează interpretarea dată sublimului, materializat de prezenţa maternă a *Sfintei Ana* şi de imaginea angelică a *Fecioarei Maria*, întrupare *a stării de graţie*. Sentimentele exprimate de cele două personaje, *Maria* şi *Ana*, se întâlnesc în corolarul armoniei prin iubirea de om. Eternul matern, eternul uman, fiinţa – mamă a copilului este dătătoare de *viaţă*, de *destin* şi de *viitor*. Iubirea – nucleul tezei susţinute de Leonardo urmăreşte idealul frumuseţii morale superlative susţinut de frumuseţea formei, de poetica şi de misterul expresiei.

În această zonă a interferărilor esteticului cu eticul, viziunea lirică a operei marelui toscan construieşte poetica sublimului formei dublată de semnificaţii filosofice elevate. *Morbidezza*, melancolia şi graţia dansantă a Simonettei, ideal estetic al viziunii lui Botticelli, a fost îmbogăţit de imaginea, încărcată de semnificaţii umane ancorate în ideea responsabilităţii morale şi iubirii faţă de semeni, pe care Leonardo o corelează cu misterul vieţii.

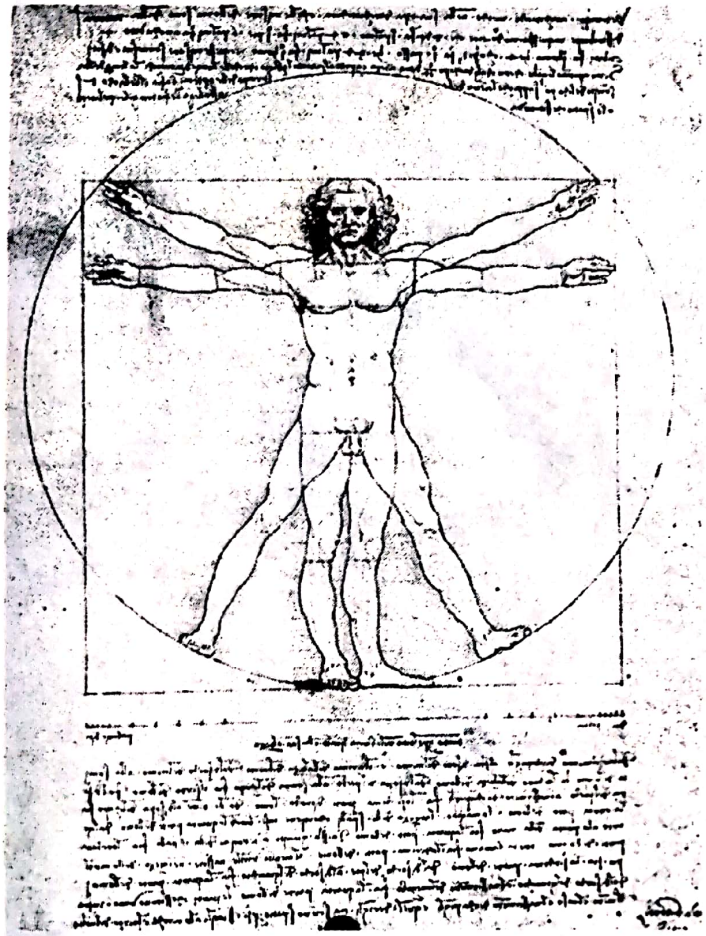
Altă ipostază concepe fiinţa umană în amplă complexitate, conştientă de valoarea sa, deschisă dialogului filosofic cu sine, cu semenii şi cu existenţa. Omul, definit astfel de Leonardo, aspiră către întreg, armonie şi universalitate. Expresie a acestor principii filosofice, portretul *Giocondei* reflectă imaginea-sinteză de "homo universalis".

Mona Lisa este prototipul fiinţei imprevizibile în reacţii şi conduită morală. *Gioconda* reflectă imaginea autoritară prin spirit raţional şi prestanţă, prin luciditate şi cunoaştere a lumii. Ochii inteligenţi evaluează critic realităţile din jur. Privirea, învăluitoare şi seducătoare, are forţă magnetică. Expresia chipului sugerează un subtil

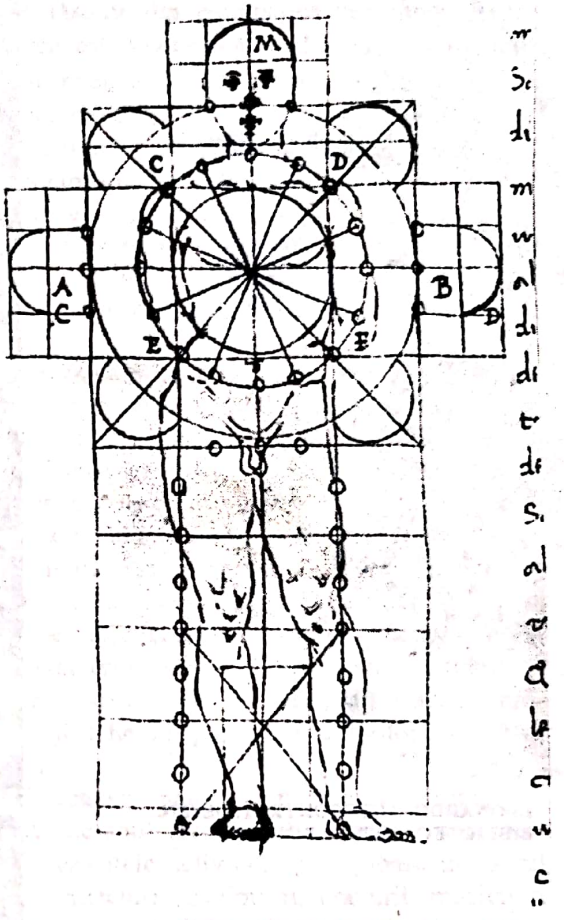
LEONARDO DA VINCI. MADONA BENOIS (FECIOARA CU FLOAREA). ERMITAGE. SANKT-PETERSBURG

LEONARDO DA VINCI. FECIOARA CU PRUNCUL. ERMITAGE. SANKT-PETERSBURG

Scanned with OKEN Scanner



LEONARDO DA VINCI. STUDIUL PROPORŢIILOR. GALLERIE DELL'ACCADEMIA. VENEŢIA



FRANCESCO DI GIORGIO. STUDIUL PROPORŢIILOR. BIBLIOTECA NAŢIONALĂ. FLORENŢA

spirit diplomatic, rezerva unei disponibile trădări. Surâsul este al fiinţei ermetice, care nu se dezvăluie niciodată în sinceritate. *Gioconda* filosofează îngăduitor, cu uşoară ironie, asupra ignoranţei şi neputinţelor omeneşti. *Mona Lisa* este înţeleptul atotştiutor, fiinţă superioară prin cunoaştere. Ea este un *alter ego*, altă proiecţie sau chip al personalităţii lui Leonardo. Umanistul Leonardo este mai evident în această imagine, mai mult decât în oricare altă pictură a sa.

Detaliile şi întregul portretului au armonia şi misterul capodoperei. Mâinile *Giocondei* sunt mângâietoare, calde, tandre. Au expresia nobilă a frumuseţii spiritului, a iubirii materne şi a feminităţii ocrotitoare. *Mona Lisa del Giocondo*, imaginea complexă despre om, este portretul în care Leonardo a dat întreaga dimensiune a geniului său artistic.

Universul morfologic al operei lui Leonardo aduce ca noutate două principii fundamentale: structura compoziţională de tip piramidal şi principiul clarobscurului, numit *sfumato*.

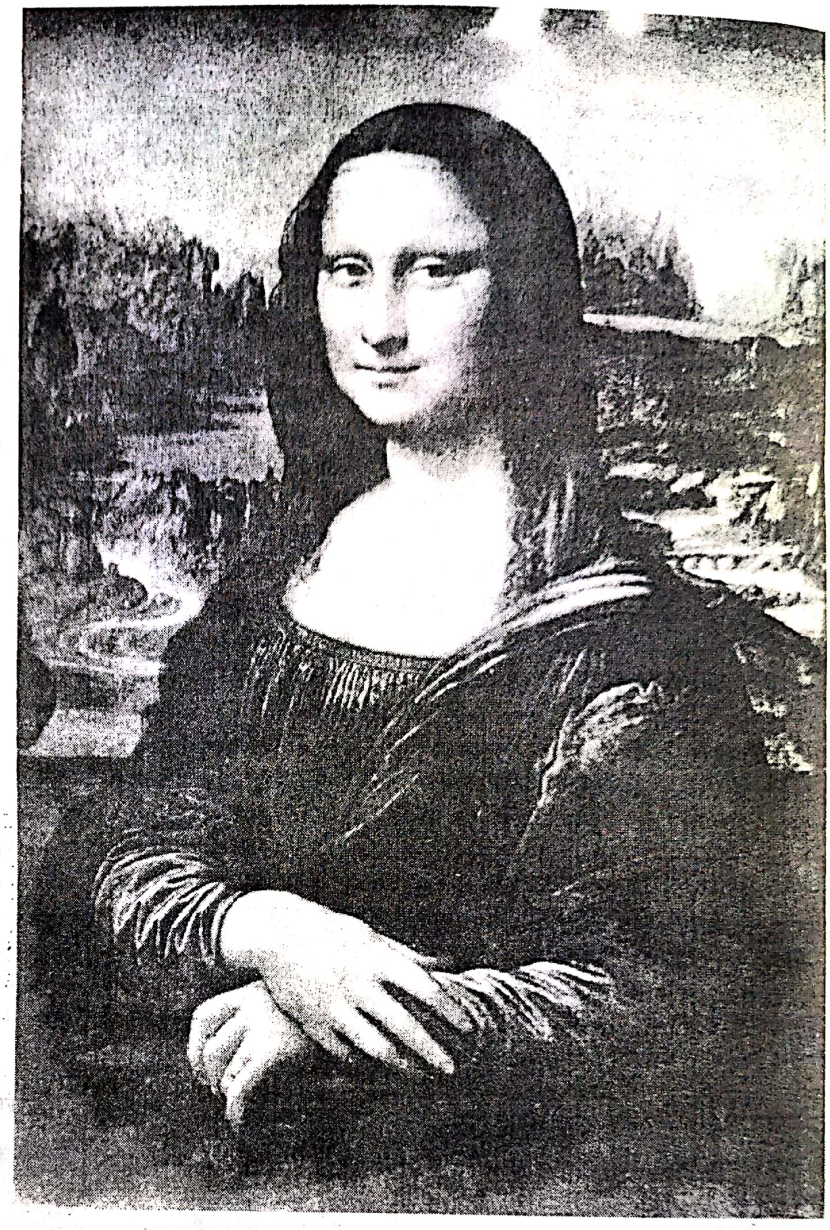
Fie în portret, fie în compoziţie, Leonardo organizează imaginea în schema logică a piramidei. Şarpanta geometrică articulează formele sub rigorile simetriei faţă de axul median, iar sugerarea spaţiului fizic este realizată în acord cu legea gravitaţiei. Echilibrul stabil, fundamentat de Leonardo prin forma piramidei, va rămâne principiul clasic al compoziţiei atât în pictura Renaşterii secolului al XVI-lea, cât şi în pictura universală, de-a lungul secolelor.

Structura piramidală este introdusă de Leonardo atât în cadrul închis, ca în numeroase schiţe, cât şi în cadrul deschis, în operele al căror fundal este marcat de peisaj, ca în portretul *Giocondei*, al *Sfântului Ioan Botezătorul* sau în cele două compoziţii *Madona printre stânci* şi *Fecioara*.

Scanned with OKEN Scanner

LEONARDO. AUTOPORTRET. DESEN.
BIBLIOTECA DIN TORINO

LEONARDO. STUDII DE CARACTER.
BIBLIOTECA DIN WINDSOR



LEONARDO. MONA LISA DEL GIOCONDO. LUVRU. PARIS

LEONARDO. ISABELLA D'ESTE. DESEN. LUVRU

Scanned with OKEN Scanner

pruncul şi Sfânta Ana. În toate acestea, personajele sunt integrate armonios în natură. Ordonarea elementelor formale este desfăşurată în forma piramidei, cu respectarea simetriei şi concentricităţii faţă de axul vertical median, precum şi faţă de limitele cadrului.

Conceptul de *spaţiu plastic*, oferit de pictura lui Leonardo, sintetizează experienţele din Quattrocento florentin şi umbrian, procedeele spaţiului monoocular uccellian – perspectivat geometric – şi ale spaţiului biocular piero-francescan, al dublei perspective.

Preocupărilor morfologice, subordonate compoziţiei şi spaţiului plastic, Leonardo le-a adăugat principiul plastic, fundamental nou în tratarea luminii, *sfumato*-ul. Principiul se referă la eclerajul imaginii şi constă în *gradarea foarte nuanţată a intensităţilor luministice*, prin valori coloristice de închis şi deschis. Clarobscurul leonardesc face contururile să dispară, iar formele să comunice cu spaţiul ambiant. Desenul îşi pierde conturul evident şi este absorbit în masa valorică. Forma este realizată din juxtapunerea suprafeţelor, luminate mai mult sau mai puţin intens. Trecerea de la un plan la altul se realizează prin saturări pigmentare în primplan, prin diluţii succesive şi transparenţe gradate către fundal. Marea noutate adusă de Leonardo în clarobscur serveşte anvelopării formei într-un halou luminos. Contururile florentine dispar, fiind înlocuite de forma sensibilă, învăluită şi vibrată prin *sfumato*. Formula eclerajului leonardesc deschide domeniul experienţelor în zona relaţiilor dintre lumină şi umbră, dintre ton şi semiton, dintre lumină şi întuneric. Această cale, a contrastelor discrete sau puternice, va fi continuată şi îmbogăţită de formule noi în secolul al XVII-lea, evoluând în arta barocă în universul clarobscurului tenebrosisit al lui Caravaggio ori în tenebrele încărcate de mister din pictura lui Rembrandt. În viziunea lui Leonardo, lumina este încorporată masei de culoare, absorbantă ori reflectorizantă. Paleta, în general asigurată de tonurile de siena, brun şi auriu, are ca accente complementare suprafeţele de albastru, roşu, sau, mai rar, verde. Culoarea constituie pentru Leonardo un capitol al valorilor luministice şi nu al exaltărilor pigmentare. Reflectorul de lumină descoperă discret chipurile răsărite din enigmatica penumbră. Regia luministică este concepută de Leonardo în scopul aureolării poetice a personajelor şi expresiei de inefabil a atmosferei.

Frumuseţea proporţiilor, zona de maxim interes pentru Leonardo, ca şi domeniul de studiu al anatomiei umane, au fost experienţe trecute de marele toscan prin "numărul de aur". Forma şi proporţiile, coordonate de măsură, număr şi pondere, sintetizate în experienţele prietenului său Fra Luca Pacioli, vor fi perfecţionate de Leonardo în formula savantă a operelor sale.

Spiritul renascentist al lui Leonardo a impus în pictură *raţionalismul*. Studiul anatomiei, realizat în urma disecţiilor, observarea şi sugerarea mişcării corpurilor au fost introduse în compoziţia care permite constituirea unui ansamblu şi spaţiu geometric raportat la proporţii. Rigoarea ştiinţifică, recomandată de Leonardo în creaţia artistică, era bazată pe ştiinţele perspectivei geometrice şi perspectivei cromatice, ale matematicii, ştiinţei şi procedeelor armoniilor culorilor, ale tradiţiei procedeelor şi tehnicii preparării culorilor de pictorul însuşi.

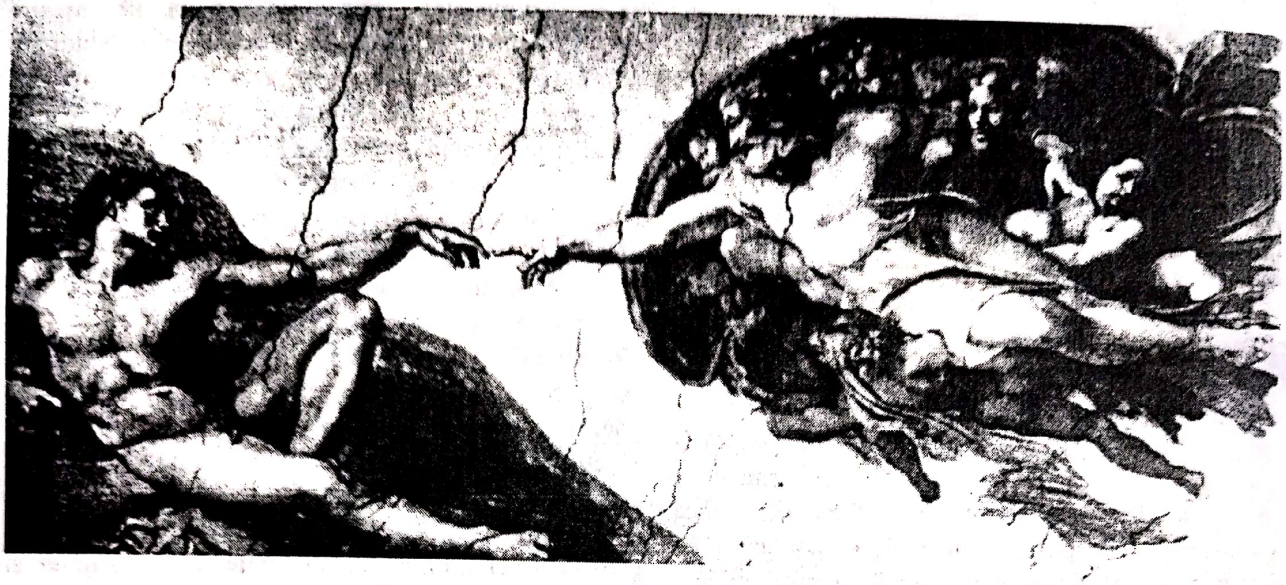
Cercetarea naturii, însoţită de schiţe şi crochiuri, desenul său minuţios analitic au completat experienţele activităţii prodigioase în cadrul picturii, arhitecturii, sculpturii, gravurii, muzicii şi ingineriei, ca şi studiile sale de teorie şi estetică, finalizate în cele 7000 de manuscrise pe care le-a lăsat.

În plan filosofic, spiritul enciclopedic al lui Leonardo a demonstrat capacitatea excepţională a artiştilor de a fora în cognoscibil, dar şi în invizibilul fiinţei umane. Afirmarea valorilor înalt morale în artă, ca fiind cele mai importante dintre realităţile estetice, descifrează, prin opera lui Leonardo, esenţe raportate la principiul echilibrului moral şi spiritual şi la raportul omului cu armonia universală.

În solilocviul existenţei şi creaţiei lui, Leonardo da Vinci rămâne un pisc, care a pecetluit în unicitate spiritualitatea omenirii, o fiinţă, cum scria discipolul său apropiat, pictorul Francesco Melzzi, "un om aşa cum Naturii îi este cu neputinţă să mai creeze altul".

Scanned with OKEN Scanner

MICHELANGELO BUONARROTI



MICHELANGELO. CREAREA LUI ADAM. FRESCĂ. DETALIU DE PE BOLTA CAPELEI SIXTINE. VATICAN. ROMA

MICHELANGELO BUONARROTI (1475 – 1564). În constelaţia marilor personalităţi ale artelor şi culturii lumii, Renaşterea italiană a secolului al XVI-lea îl situează pe Michelangelo în grupul titanilor, alături de Leonardo, Tizian şi Rafael, reper suveran în ierarhiile valorilor şi a celor mai înalte exigenţe.

Epoca tinereţii lui Michelangelo este epoca Umanismului renascentist, a afirmării raţionamentului logic ca lege universal valabilă, a recunoaşterii tăriilor superioare ale personalităţii umane, a acordării armoniei fiinţei cu sine şi cu lumea. Florenţa, cetatea erudiţilor, a faimelor şi gloriei artistice, a palatelor şi bolţilor de piatră, oraşul *Campanilei lui Giotto*, al severelor arcade şi al logiilor suple, oraşul Simonettei Vespucci, al lui Fra Angelico şi Botticelli, a fost leagănul copilăriei şi adolescenţei lui Michelangelo. Quattrocento-ul lui Lorenzo "Il Magnifico", al lui Marsilio Ficino, al lui Angelo Poliziano şi Pico della Mirandola, al Academiei Platonice, al conceptelor filosofice şi estetice a fost fundalul spiritual al capodoperei şi geniului, al formării gândirii şi cugetării libere a viitorului artist. Prin coincidenţă, când Michelangelo împlinea douăzeci şi şase de ani şi realiza *David*, prima sa capodoperă, Florenţa sărbătorea o sută de ani de la desfăşurarea concursului din 1401 pentru *Porţile de bronz ale Baptisteriului*, un secol în care capodopera împodobise străzile cetăţii, cu statuile lui Donatello şi Verrochio, cu reliefurile lui Desiderio da Settignano şi *tondo*-urile smălţuite ale lui Luca della Robbia şi Andrea della Robbia.

La 16 august 1501, în *Piaţa Domului*, unde se afla blocul de marmură de Carrara, înalt de 5,50 m, parţial atacat şi şlefuit, Michelangelo se apuca de lucru, pentru ca trei ani mai târziu, la 8 iunie 1504, David să fie terminat şi aşezat în *Piaţa Signoriei*, la poarta *Palatului Signoriei*. *Palazzo Vecchio*, prin Arnolfo di Cambio şi Michelangelo, saluta astfel istoria şi timpul. Azi, după şapte sute de ani, severele eleganţe florentine ale *Signoriei* lui Arnolfo di Cambio, concepută de acesta la 1298, ne întâmpină ca simbol al cetăţii împreună cu idealul eroic al lui Michelangelo. *David*, fiinţă desăvârşită, expresie a tinereţii lui Michelangelo şi a Renaşterii, aflată spre apogeul ei, armonie deplină între aspiraţie şi împlinire, între frumuseţea fizică şi cea spirituală, comunică peste veacuri expresia suverană a omului care îşi domină destinul prin liniştea şi încrederea absolută în forţele proprii. Epoca adolescenţei şi a primilor ani ai tinereţii lui Michelangelo stă sub semnul versurilor lui Lorenzo de' Medici: "Ce frumoasă-i tinereţea şi ce repede apune" – sună rimele sub bolţile logiilor, anunţând încununarea glorioasă şi totodată amurgul Florenţei.

MICHELANGELO – *Titanul, omul şi destinul.* Primii ani din Cinquecento îl găsesc pe

Scanned with OKEN Scanner

Michelangelo la Roma. Centru nou de efervescenţă spirituală, de focalizare a forţelor intelectuale şi artistice ale Italiei, Roma, oraşul papilor, lua locul Florenţei. Cinquecento trăieşte la Roma apogeul, dar şi crepusculul *Rinascimento*-ului. Cinquecento este în acelaşi timp Renaştere, Manierism şi apariţie a stilului Baroc, epocă a contradicţiilor şi antitezelor, a Reformei şi Contrareformei, a Conciliului de la Trento, a războaielor şi marilor vanităţi.

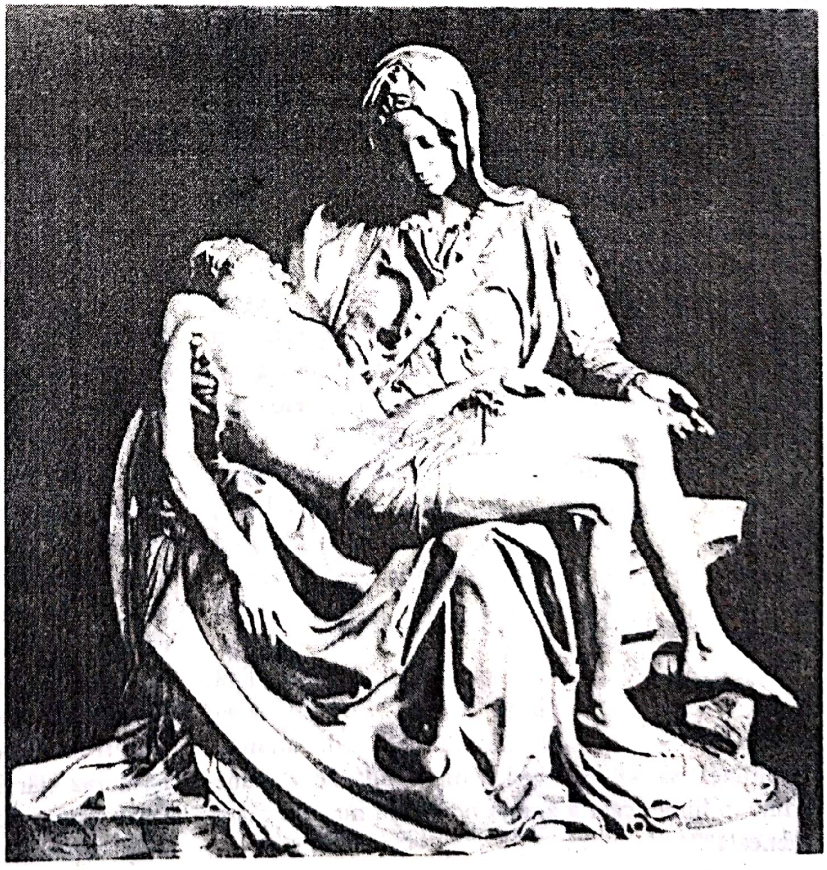
Secolul al XVI-lea îi face contemporani pe Iuliu al II-lea şi Martin Luther, pe Columb şi Carol Quintul, pe Niño de Guevara şi El Greco, pe Caravaggio şi Tintoretto. Secolul al XVI-lea este, totodată, scena în care pictura se pregăteşte şi consumă parţial "tenebrosismul", spaţiile infinite şi sentimentul marilor seisme.

Il Cortegiano, cu eleganţele rafinate, cu delicatul gest al omului de lume, care îşi făcuse apariţia în societate în opera lui Baldassare Castiglione, ca şi în pictura lui Rafael, definea un ideal uman aristocratic. Nuanţele şi evanescentul stărilor, lumina argintie a *sfumato*-ului – noutăţi ale operei lui Leonardo – tot ceea ce aparţinuse spiritului contemplativ şi aristocratic lasă locul conflictelor puternice, spadei, otrăvii şi intrigilor politice.

Epoca maturităţii lui Michelangelo este epoca dramelor. *David*, eroul suveran al certitudinilor tinereţii lui Michelangelo, face loc fiinţei tragic condamnate la conflictul perpetuu cu sine şi cu mediul. Dimensiunea umanistă a idealurilor lui Michelangelo se angajează în lupta extenuantă a spiritului care tinde să-şi păstreze armonia interioară.

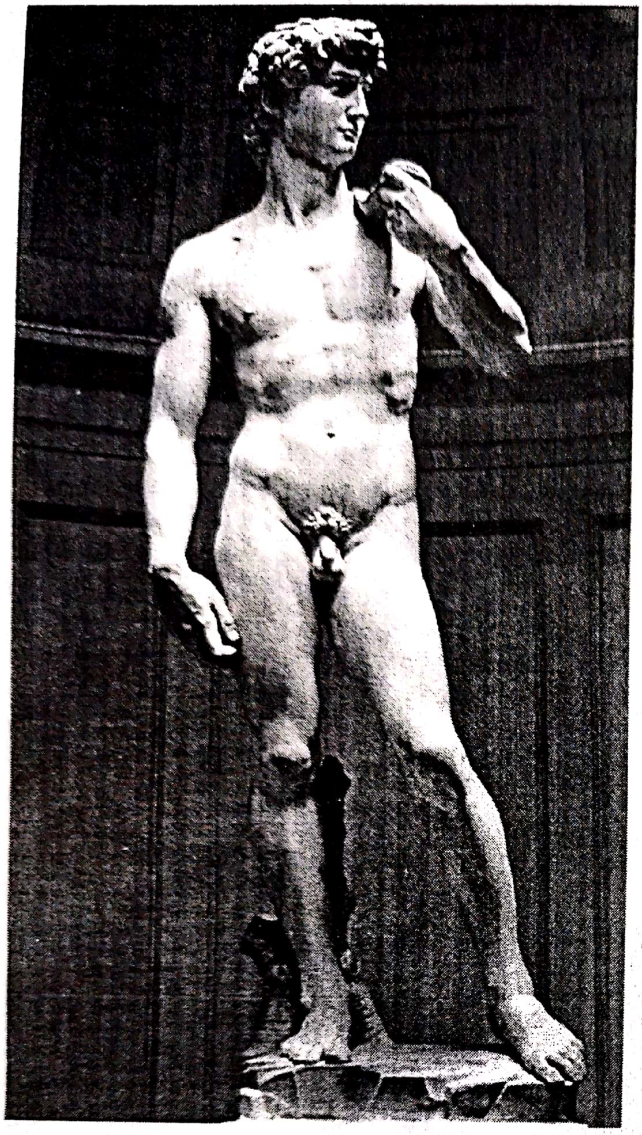
Orice artist, chiar şi artistul de geniu, are lucrările sale neîmplinite, fragmente ale marii opere "de taină", care nu va vedea niciodată lumina zilei. În raport cu intenţionalitatea "operei neîmplinite", Michelangelo, prin ceea ce a lăsat, cum ne spune el însuşi, a realizat schiţe de lucrări, dar care, în fapt, sunt, pentru urmaşi, chei de boltă ale artei universale. Deschideri către epoca modernă, capodoperele lui Michelangelo sunt creaţii răvăşitoare prin universul filosofic şi artistic inepuizabil. Michelangelo a dorit *să sculpteze „munţi.* În locul munţilor, viaţa i-a rezervat efortul supraomenesc a patruzeci de ani cheltuiţi, în zbucium şi chin, pentru realizarea monumentului funerar al Papei Iuliu al II-lea şi a celor două monumente funerare ale lui Giuliano şi Lorenzo de' Medici, precum şi pentru realizarea frescelor *Capelei Sixtine de la Vatican*.

Zguduit de incertitudini, devorat de iremediabila insatisfacţie de sine, într-un zbucium sufle-



MICHELANGELO. PIETÀ.
BAZILICA SAN PIETRO. ROMA

Scanned with OKEN Scanner



MICHELANGELO. DAVID. DETALIU

MICHELANGELO. DAVID.
GALLERIA DELL'ACCADEMIA. FLORENŢA

tesc continuu, bolnav, neînţeles, torturat de mediu şi comenzi absurde, Michelangelo realizează capodoperă după capodoperă în sculptură, în frescă, proiecte de arhitectură şi urbanism. Nelăsat în liniştea singurătăţii creaţiei, tracasat de intrigi şi ofense, de spasmul ignoranţei şi invidiei celor din jur, Michelangelo ne apare azi ca un martir.

Când Papa Paul al IV-lea voi să dea jos *fresca Sixtinei*, Michelangelo nu zise nimic. Nici în 1559, când Clement al VIII-lea voi, de asemenea, să radă *Judecata de Apoi*. Când Daniele da Volterra, prietenul lui Michelangelo, din ordinul Papei "îmbrăcă" eroii săi în 1559, i se ceru părerea. Michelangelo nu avu alt răspuns decât unul, fără mânie, amestec de ironie şi tristeţe: "Spuneţi papei că aceasta este o mică afacere uşor de aranjat. Sanctitatea sa să aibă grijă mai mult de a pune ordine în lume, căci a aranja o pictură nu cere mare osteneală".

De la angoasa şi criza dramatică a maturităţii, îl găsim în plin scepticism în anii bătrâneţii. "La mia allegrezza e la malinconia", proclamată de Michelangelo în anii dureroşi ai evenimentelor grele, consemna fondul de tristeţe infinită al marelui creator: "Şi bucuria mea-i melancolia/ Şi-odihna mea necazurile toate" (Sonetul 267).

La 72 de ani, după crearea capodoperei *Pietà Palestrina*, slab şi ros de suferinţe, realizează *Pietà Rondanini*, capodopera finală, care dă măsura forţei spiritului şi grandorii geniului său. *Pietà Rondanini*, poate mai mult decât oricare dintre lucrările sale, exprimă terifianta esenţă a puterii supraomeneşti cu care şi-a dus până la capăt suferinţele, ca misiune terestră. Michelangelo, *Divinul*, cum îl calificase Vasari în urma realizării ultimei *Pietà*, îşi aştepta şi îşi dorea sfârşitul. "Simt viaţa cum se scurge şi mă lasă: /trupul desfată, sufletul apasă,/ el morţii-i cere să-şi iuţească pasul". Mereu dominat de aspiraţia

Scanned with OKEN Scanner

spre desăvârşire a frumuseţii formei, se lasă abandonului în ultimii ani: "Azi ştiu c-a fost sortită să mă-nşele/ văpaia închipuirilor fecunde/ ce-n însăşi fantezia mea se-ascunde:/ căci idol mi-am făcut din artă. Stele,/ doruri şi vise ce-o s-ajungă toate/ acum când două morţi îmi stau în faţă?/ Una m-a prins, cealaltă stă s-apuce". Tensiunea dramatică, dilatată până la patetic, sentimentul suferinţei perpetue, sensul demiurgic al desfăşurării interioare a operei fac din comunicarea poetică şi filosofică a artei michelangioleşti o substanţă spirituală modernă, romantică.

Dacă urmărim structura spirituală a titanului florentin constatăm similitudini cu un alt genial creator, de astă dată aparţinând muzicii, cu Beethoven, "titanul de la Bonn". Adeseori memoria noastră afectivă suprapune ori juxtapune imaginea sonoră celei vizuale, întâlnindu-i dintr-o dată pe cei doi mari dăruitori de înalte emoţii artistice.

În confruntarea cu marii predecesori, cu cea a contemporanilor, dar şi a urmaşilor, arta lui Michelangelo îşi defineşte substanţa într-un registru al solitarilor. Geniul său este un vârf, o culme singuratică, aşa cum, poate, cu două milenii înaintea sa, a fost marele Fidias, "Făcătorul de zei".

Un solitar al Renaşterii, un geniu al înaltelor aspiraţii şi credinţe în om, un simbol al zbuciumului şi neliniştilor lăuntrice ale artistului tuturor timpurilor, Michelangelo, în nesfârşita tristeţe a ultimilor ani, se destăinuie nemuririi. "Iubesc *OMUL*, dar nu oamenii".

Într-un fel testamentar, versurile completează Nocturna sa visare în piatră:

"Mi-e drag să dorm în piatra ce mă-ngheaţă
cât timp ruşinea şi ocara ţine;
doar cât n-aud şi cât nu simt e bine;
vorbeşte-ncet, nu mă trezi la viaţă!"

MICHELANGELO – *formaţia şi evoluţia artistică.* Născut la Caprese, lângă Florenţa, în familia Buonarroti – familie de notabili florentini cu pretenţie nobiliară – Michelangelo a intrat de copil în atelierul de pictură al lui Domenico Ghirlandajo, considerat în acea perioadă şeful Şcolii de frescă din Florenţa. Aici, Michelangelo a primit primele noţiuni de artă, a dobândit o iniţiere complexă în stăpânirea modalităţilor tehnice ale picturii în frescă, pregătire care îi va servi, la maturitate, în realizarea frescelor *capelei Sixtine* de la Vatican.

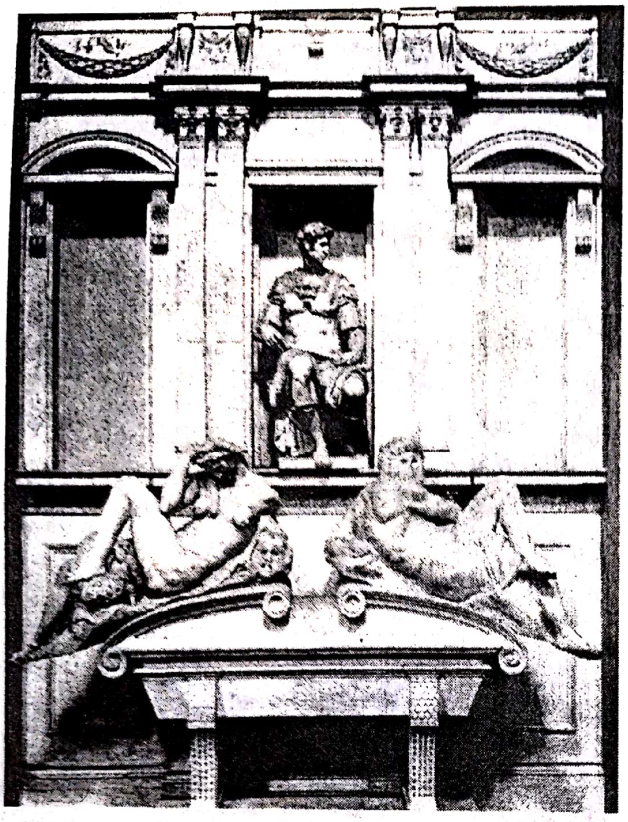
Florenţa, leagănul copilăriei şi adolescenţei lui Michelangelo, coincide cu epoca ultimilor ani ai mecenatului lui Lorenzo de' Medici. Singura perioadă fericită din viaţa artistului a fost cea a anilor petrecuţi la Florenţa, în ambianţa benefică a culturii

MICHELANGELO. MORMÂNTUL LUI LORENZO DE'MEDICI. DETALIU. "IL PENSIEROSO"

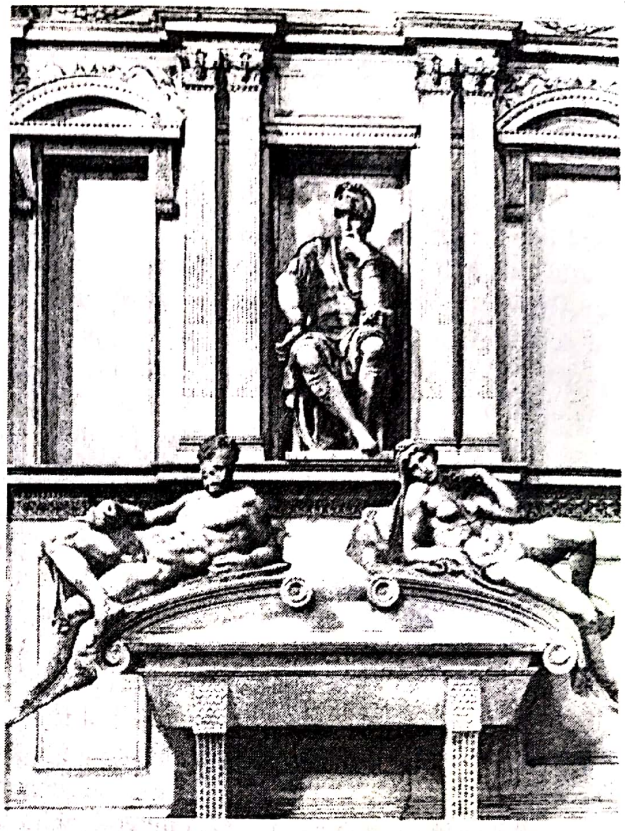
din Quattrocento şi ai Academiei Platoniciene din casa Medicilor, unde i-a întâlnit, până în 1492, pe Ficino, Poliziano şi Landino, când moartea lui Lorenzo a pus capăt epocii de strălucire a cetăţii.

Studiile de sculptură le-a dobândit în curtea Palatului Medici şi în Grădina San Marco, unde se făceau studii după antici. Vasari şi Condivi, care au urmărit evoluţia artistului, descriu formaţia de autodidact a tinereţii lui Michelangelo în atmosfera de efervescenţă, impregnată de cultura umanistă a Şcolii de artă medicee din Florenţa. Lorenzo Magnificul, ca şi bunicul acestuia, Cosimo, transportaseră, în ultimele decenii ale secolului al XV-lea, o mare parte de marmuri antice în Palatul din Via Larga, în grădina Palatului Medici şi în grădina mănăstirii San Marco. Bertoldo di Giovanni, fost elev al lui Donatello, lucra aici în calitate de conservator şi restaurator de sculptură antică, rămânând în această calitate până la moartea sa, în 1491. Bătrânul Bertoldo supraveghea studiile grupului de tineri artişti, care se formau în contact imediat cu originalele, în crearea statuilor de marmură şi, mai ales, în copierea sculpturilor antice. Printre aceştia se afla şi Michelangelo, care, îndrăgit de Lorenzo Magnificul, era primit în casa Medici; Michelangelo beneficia de climatul în care savanţii

Scanned with OKEN Scanner



MICHELANGELO. MORMÂNTUL LUI GIULIANO DE'MEDICI. SACRISTIA NOUĂ. SAN LORENZO. FLORENŢA



MICHELANGELO. MORMÂNTUL LUI LORENZO DE'MEDICI. SACRISTIA NOUĂ, SAN LORENZO. FLORENŢA

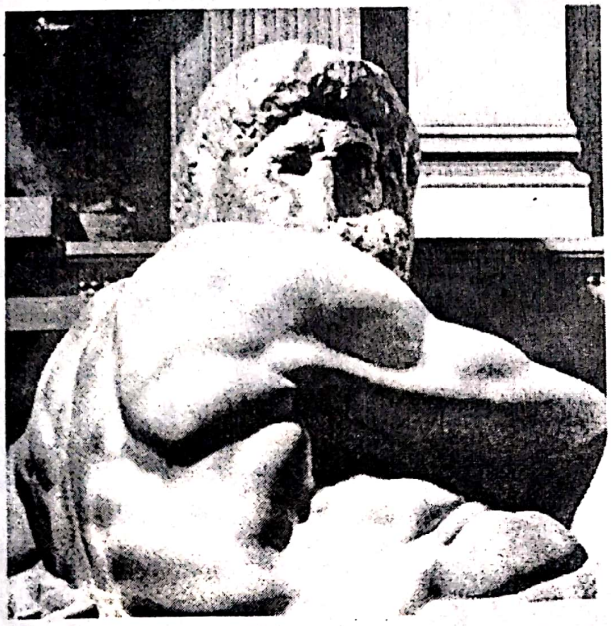
şi artiştii frecventau, în acei ani, palatul animat de o extraordinară efervescenţă intelectuală. Bertoldo s-a numărat printre primii artişti ai Italiei care au realizat imitaţii de medalii antice şi de mici bronzuri, precum şi replici care completau basoreliefurile romane apreciate ca opere de artă independentă. Alături de Bertoldo, în anturajul său, rivalitatea entuziastă de sculptura Antichităţii a provocat ambiţia lui Michelangelo de a se lua la întrecere cu sculptura greacă. Rezultatul a fost *Masca de faun*, apreciată, la vremea realizării ei, ca operă originală de artă antică de curând descoperită. Vasari comentează pasiunea lui Michelangelo pentru antichităţile din colecţia mediceeană ca sursă definitorie în concepţia de mai târziu a marelui artist.

Porţile Baptisteriului din Florenţa, ca şi sculpturile lui Donatello şi ale întregii şcoli de sculptură a discipolilor acestuia, au marcat formaţia artistică şi viitoarea creaţie a lui Michelangelo. Modelarea picturală a trecerilor nuanţate de la o formă la alta în sculptura în lut sau bronz, precum şi cioplirea " modulată ", în materialul dur dar nobil al marmurei, care făceau mândria operelor de sculptură florentină, au fost reperele de bază ale formaţiei lui Michelangelo, alături de sculptura antică greacă. Sinteza acestor două lumi – a *formei* şi *expresiei* – este punctul de pornire în definirea viziunii şi morfologiei plastice a sculpturii lui Michelangelo.

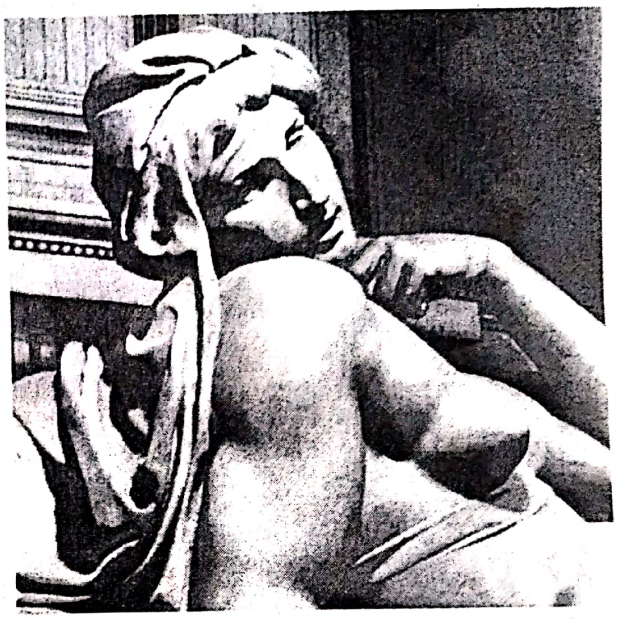
Opera lui Michelangelo. Evoluţia cronologică a creaţiei lui Michelangelo poate fi urmărită în realizarea lucrărilor de sculptură, pictură şi arhitectură.

Tulburările politice şi religioase din Florenţa, în anii 1494 – 1496, îl fac pe Michelangelo să plece la Veneţia şi apoi la Bologna, unde are ocazia de a vedea sculptura lui Jacopo della Quercia, cu care îşi descoperă puncte comune. Când revine la Florenţa, mişcarea lui Savonarola atingea apogeul şi viaţa morală a florentinilor era violent zguduită de predicatorul fanatic. Nici Michelangelo nu rămâne insensibil la doctrina severă şi gravă a învăţăturii lui Savonarola. Anii formării sale au fost marcaţi, fără îndoială, de emoţia flăcării mistice. În 1496 pleacă la Roma unde rămâne până în 1501, perioadă când Michelangelo realizează prima sa capodoperă cu subiect religios, *Pietà*, destinată Catedralei San Pietro. În acelaşi an cioplеşte *Bacchus şi Satir* (1496, Muzeul Bargello, Florenţa), cea mai veche statuie a unei divinităţi antice consemnată de sculptura Renaşterii. În 1501, când Michelangelo se întoarce la Florenţa, începe să lucreze pentru *David* şi variantele pe aceeaşi temă. În anii 1501 – 1504, cât lucrează la *David*, i se cere să sculpteze pentru

Scanned with OKEN Scanner



MICHELANGELO. MORMÂNTUL LUI GIULIANO DE'MEDICI. DETALIU: ZIUA



MICHELANGELO. MORMÂNTUL LUI LORENZO DE'MEDICI. DETALIU: AURORA

Dom 12 apostoli, dintre care a realizat doar o singură statuie, *Sfântul Matei* (Galleria dell' Accademia, Florenţa). Urmează apoi ani de eforturi pentru finalizarea celor două ansambluri funerare celebre – unul dintre ele este *mormântul Papei Iuliu al II-lea*, amplasat în interiorul Bisericii San Pietro in Vincoli, din Roma, pentru care Michelangelo a realizat statuile: *Moise, Învingătorul* şi *Sclavii*. Al doilea ansamblu este cel destinat *mormintelor Medici* aflate în *Capela Medici* din Florenţa. Pentru aceasta Michelangelo a realizat cele două grupuri de statui: alegoriile *Ziua* şi *Noaptea*, în dreapta şi stânga lui Giuliano, şi *Aurora* şi *Crepusculul*, simetric amplasate în dreapta şi stânga lui *Lorenzo de' Medici*, supranumit "Il Pensieroso".

Portretul lui *Brutus* şi grupurile de maternitate, *Madona cu pruncul* (Capela Medici, Florenţa) şi *Madona din Bruges* (Muzeul de Artă, Bruges), vor încheia creaţia în sculptură a lui Michelangelo, acestora sculptorul alăturându-le grupurile de *Pietà: Pietà* din *bazilica San Pietro*, din Roma, *Pietà Palestrina*, de la *Galleria dell'Accademia*, din Florenţa, *Pietà* de la *Muzeul Domului* din Florenţa şi *Pietà Rondanini*, de la *Castello Sforzesco*, din Milano, ultima capodoperă la care sculptorul a lucrat înainte de a muri.

Reliefurile din marmură: *Madonna della Scala* (Muzeul Bargello, Florenţa), *Fecioara cu pruncul* – tondo şi *Lupta centaurilor cu lapiţii* (Muzeul Bargello, Florenţa) dau măsura respiraţiei şi viziunii grandioase a sculptorului chiar în lucrări de mici dimensiuni.

În pictură, Michelangelo a realizat, în etape diferite, frescele *Capelei Sixtine* din Vatican, respectiv bolta Capelei (1508 – 1512) şi peretele absidei Capelei (1536 – 1541) cu subiecte din Vechiul şi Noul Testament. *Geneza lumii, Crearea lui Adam, Crearea Evei* şi *Păcatul originar*, până la scena *Potopului*, compoziţii ample, dispuse pe bolta Capelei, sunt acompaniate de figuri alegorice sau figuri de înţelepţi vizionari. *Profeţi* şi *Sibile* (profetese), îl anunţă pe Hristos. Printre maiestuoasele şi gravele figuri de profeţi se numără *Profetul Ieremia* şi *Profetul Daniil*, iar dintre Sibile, cele mai impresionante sunt *Sibila Libica* şi *Sibila Delfica*. Alte nouă panouri, care încadrează decorativ *Geneza*, prezintă genii, *Ignudi* – nuduri de tineri simbolizând forţa – trupuri concepute în cele mai îndrăzneţe *raccourci*-uri imaginate de vreun artist al Renaşterii. Sugerarea lansării corpurilor atletice în spaţiu, dezinvoltura torsionărilor în văzduh anunţă ameţitoarele *trompe l'oeil*-uri ale efectelor iluzioniste ale stilului Baroc.

Viziunea eroică a frescelor de pe *bolta Sixtinei* schimbă hotărâtor gândirea şi sensibilitatea artistică a epocii. În numai cinci ani, Michelangelo a acoperit uriaşa boltă cu zeci de personaje, giganţi, fiinţe a căror expresie părea degajatoare de energii demiurgice, simboluri ale dumnezeirii. Michelangelo, *Divinul*, era dăruit cu forţa "harului sacru", cum arta Italiei şi arta de oriunde nu o mai cunoscuse vreodată.

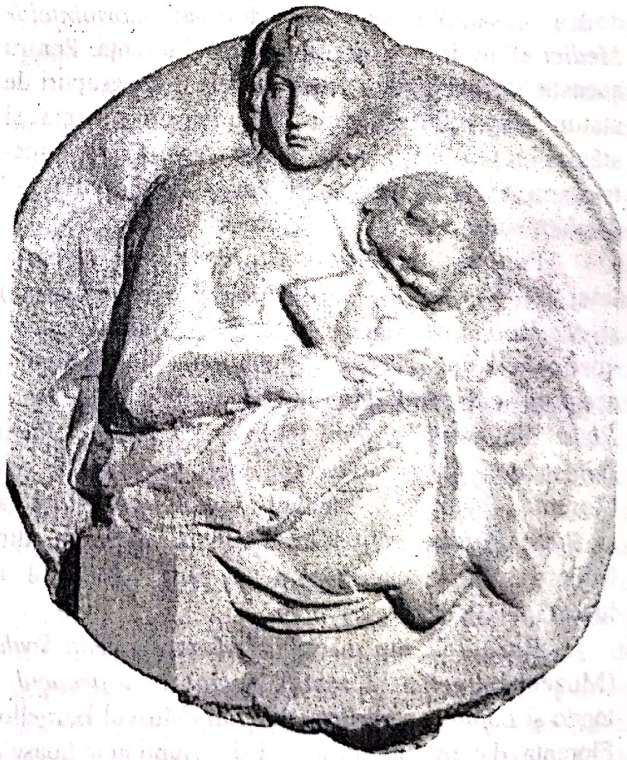
După 30 de ani, tot la *Capela Sixtină*, Michelangelo a pictat pe peretele absidei scena

Scanned with OKEN Scanner

MICHELANGELO. FECIOARA CU PRUNCUL.
SACRISTIA NOUĂ. SAN LORENZO. FLORENŢA

MICHELANGELO. MADONNA DELLA SCALA.
CASA BUONARROTI. FLORENŢA

MICHELANGELO. FECIOARA CU PRUNCUL
(MADONA DIN BRUGES). NOTRE-DAME. BRUGES

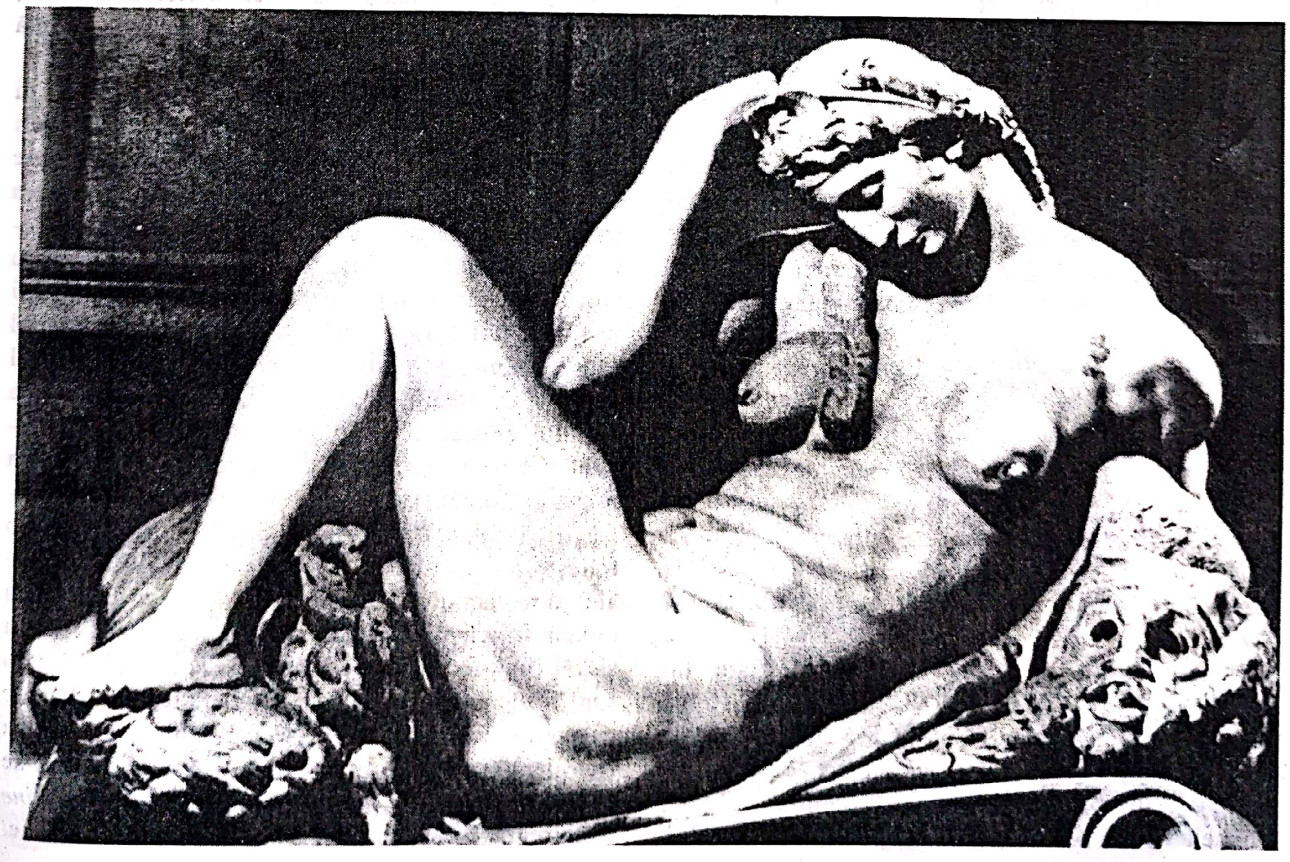


MICHELANGELO. FECIOARA CU PRUNCUL.
BARGELLO. FLORENŢA

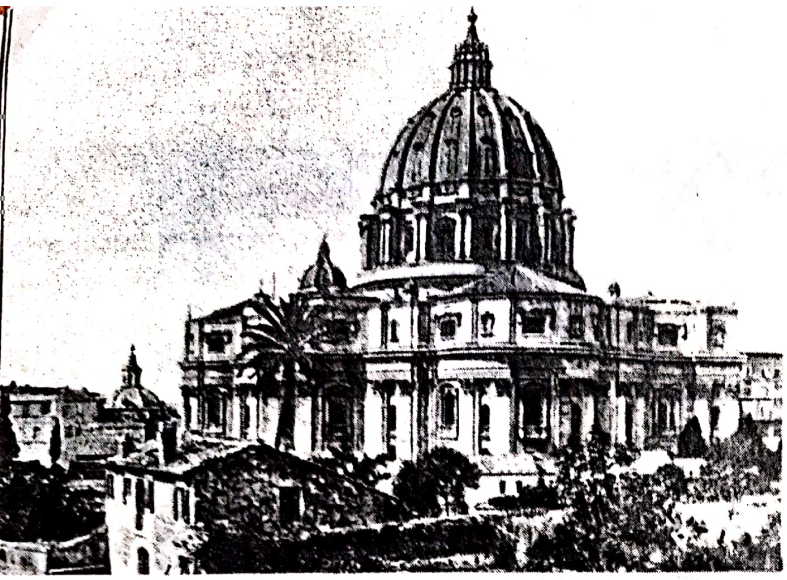
Scanned with OKEN Scanner

MICHELANGELO. JUDECATA DE APOI. FRESCĂ. DETALIU. PERETELE ALTARULUI CAPELEI SIXTINE. VATICAN. ROMA

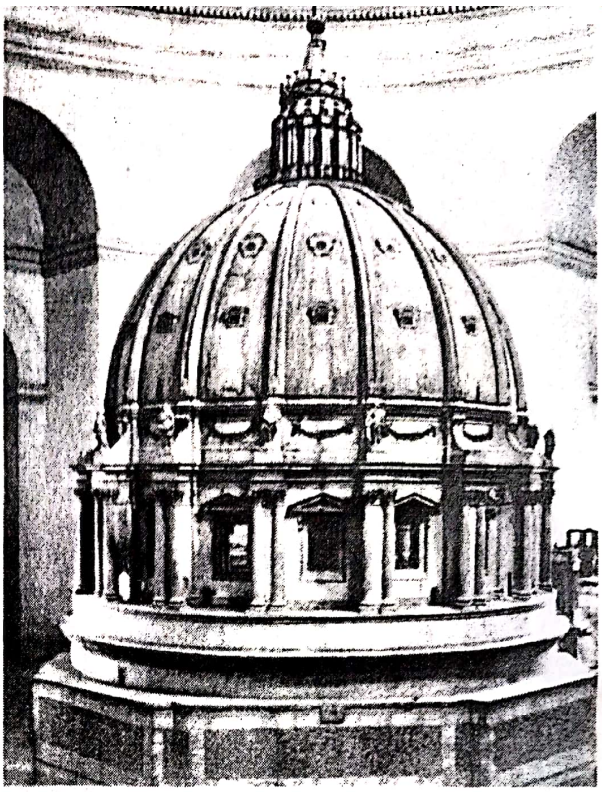
MICHELANGELO. NOAPTEA. DETALIU DE LA MORMÂNTUL LUI GIULIANO DE'MEDICI



Scanned with OKEN Scanner



CATEDRALA SAN PIETRO. ROMA



MICHELANGELO. CUPOLA. CATEDRALA SAN PIETRO

Judecăţii de Apoi – zguduitoare şi patetică viziune a întâlnirii finale a omenirii cu Hristos Judecător. Ecourile blestemelor lui Savonarola par a traversa timpul. Damnaţi, fiinţe cutremurate de oroare şi spaimă se rostogolesc neantic în şuvoaie de trupuri. Sentimentul abisului şi deznădejdea au o dimensiune care copleşeşte sensibilitatea privitorilor în chip unic.

În afara pictării *Capelei Sixtine*, Michelangelo a mai pictat două fresce la *Capela Paolina*, care sunt un adio luat picturii: *Conversiunea Sfântului Pavel* (1542 – 1545) şi *Crucificarea Sfântului Petru*, răvăşitoare ca expresie şi tensiune dramatică.

Pictura religioasă compusă în tondo, *Sfânta familie* (Uffizi, Florenţa), picturile profane: *Bătălia de la Cascina*, răspuns *Bătăliei de la Anghiari* de Leonardo, *Leda şi Lebăda*, sunt expresia sintezei Şcolii florentine. Forţa desenului şi construcţia formei, luminozitatea cristalină şi valorarea culorii, stau probe ale concepţiei de desen, formă şi spaţiu toscan.

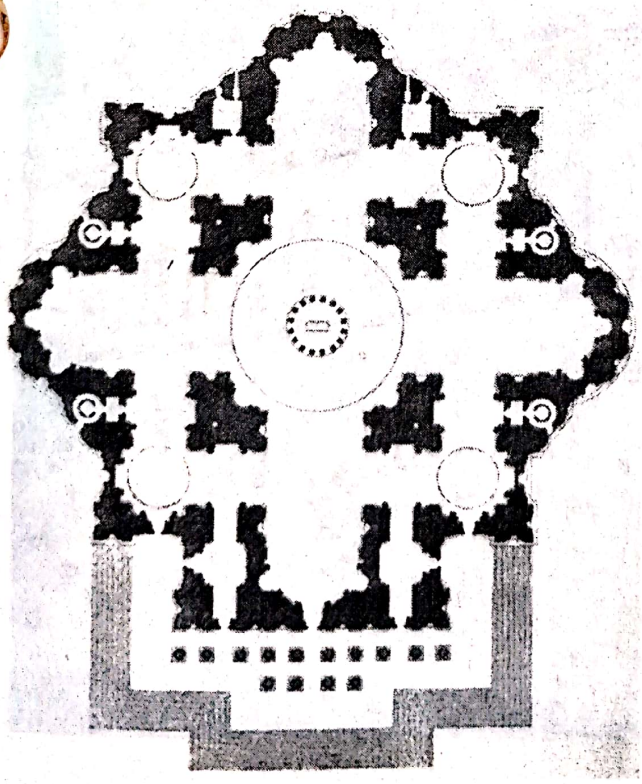
În arhitectură, magistrala creaţie a lui Michelangelo rămâne *cupola Catedralei San Pietro* din Roma. Papa îl invitase pe Michelangelo să realizeze cea mai frumoasă cupolă din lume. Răspunsul lui Michelangelo fusese, raportându-se la cupola concepută de Brunelleschi pentru *domul Santa Maria del Fiore* de la Florenţa: "Mai mare se poate, dar mai frumoasă, nu". Contribuţia lui Michelangelo la *Catedrala San Pietro* din Roma constă în propunerea făcută pentru definitivarea planului edificiului, care, în final, avea să primească soluţia lui Rafael Sanzio. Pentru Roma, Michelangelo a completat proiectul *Palatului Farnese, amenajarea Pieţei Capitoliului* şi a amplasării *bazilicii Vaticane*. Spiritul nou al marilor dimensiuni, construcţia volumelor, fantezia şi efectele de *trompe l'oeil* au impus viziunea grandioasă a unei libertăţi de concepţie, niciodată exprimate până la el. La Florenţa, Michelangelo a proiectat *Cappella Medici* (1534), precum şi *Biblioteca Laurenţiană* – integrată ansamblului *Bisericii San Lorenzo* – a cărei maiestuoasă scară, cu elementele decorative ale cochiliei, anunţă morfologia barocă.

Concepţia şi viziunea artistică a operei lui Michelangelo ar putea fi urmărite în două mari etape ale creaţiei: viziunea senină de tinereţe, în care capodopera *David* sintetizează autoritatea şi puterea spiritului, totala încredere în forţele afirmării personalităţii umane, desăvârşitul echilibru şi armonia cu sine şi universul, şi viziunea dramatică a maturităţii şi a ultimilor ani de viaţă şi creaţie. Temperamentul său năvalnic, tumultuos, mereu în conflict cu el însuşi şi cu mediul, marile dileme şi întrebări asupra rostului existenţei şi al destinului uman au cristalizat viziunea patetică a capodoperelor din perioada romană. Năpădit de spaime şi angoase, total inadaptat în ambianţa reşedinţei papilor, Michelangelo trăieşte ani de mare zbucium. Sensurile filosofice ale umanismului operei sale proiectează fiinţa umană în registrul marilor temperaturi ale spiritului şi trăirilor afective. Făpturile create de Michelangelo sunt fiinţe excepţionale cu puteri fizice şi spirituale excepţionale. Echilibrul şi armonia, în slujba energiei descătuşate, existente în sculptura epocii de tinereţe sau în frescele plafonului *Capelei Sixtine* conturează idealul desăvârşirii naturii umane.

Scanned with OKEN Scanner

MICHELANGELO. CAPELA SIXTINĂ.
VATICAN. ROMA

MICHELANGELO. PLANUL CATEDRALEI
SAN PIETRO. ROMA



MICHELANGELO. SFÂNTA FAMILIE. TONDO.
UFFIZI. FLORENȚA

Scanned with OKEN Scanner

Viziunea dramatică a maturității, marile incertitudini și hărțuielile cu comanditarii, răutatea, invidia și micimea semenilor îl devorează. Viziunea evoluează de la formele cu expresie senină, în operele de tinerețe, la formele torsionate, asimetrice și excentrice ale stării conflictuale care crește până la patetism, în creația de la sfârșitul vieții.

Concepția creației lui Michelangelo construiește noul ideal modern de om. Eroii săi înseamnă, în primul rând, viața, cu toate exaltările și contradicțiile ei, pasiune, dramatism și luptă. Pentru Michelangelo, tot ceea ce a constituit creație a fost imn închinat omului prometeic.

Limbajul universal al operei lui Michelangelo impune concepte și principii menite să deschidă epoca modernă a morfologiei sculpturii. În *ronde-bosse*, ca și în relief, Michelangelo construiește forma în chip arhitectonic. Fiecare volum este o entitate puternic expresivă și delimitată clar, în context local. Articularea contextelor locale urmează ideea organicității ansamblului de tip arhitectonic. În perioada tinereții, suprafața marmurei era șlefuită până la finisarea completă. La maturitate Michelangelo abandonează șlefuirea netedă pentru principiul cioplirii abrupte, aspre. Suprafața, în această situație, descoperă granulele marmurei care primesc lumina și o reflectă cu luciri de diamant. Acest sistem al tratării volumelor arhitectonice și al neșlefuirii, ci al cioplirii grosiere, a fost cel preferat de Michelangelo până la sfârșitul vieții sale. Conceptul de *spațiu plastic* formulează discursivitatea și fracturarea omogenității spațiului fizic. Structura multiaxială și divergentă a compoziției, asimetria și contrapunctul formelor au creat chei de boltă ale sculpturii moderne. Un univers morfologic nou, viabil și inepuizabil în soluții, se exprimă prin tensiuni și încordări ale formelor gata să sfarme totul în jur. Gesturi impetuoase, deschideri de axe se proiectează în forță, în multitudine infinită de trimiteri spațiale. Materia foarfecă aerul cu gesturile răzvrătite din stabilele lor articulări.

Conceptul de *volum arhitectonic*, de *formă sculpturală*, *spațialul* și *tridimensionalul expresiv* au construit axele cardinale ale sculpturii sale.

În pictură, *spațiul plastic* este determinat de *raccourci*-uri și *trompe l'oeil*. Iluzia proiecției și planării formelor, efectele anulării legilor gravitației sugerează spațiul infinit.

PALAZZO FARNESE. ROMA. ANTONIO DA SANGALLO JR.
COMPLETAREA PĂRȚII SUPERIOARE REALIZATĂ DE MICHELANGELO.

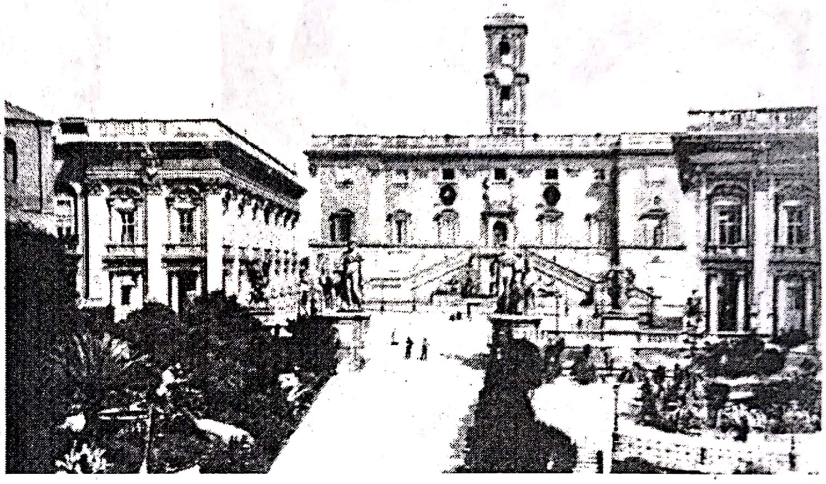
Scanned with OKEN Scanner

Trimiteri spaţiale diverse realizate cu ajutorul desenului sculptural, impresia apropierii şi depărtării formelor obţinute prin valoraţia savantă realizează virtuozităţi ale iluziei celei de-a treia dimensiuni. Forţa conturului, sugerarea împingerii şi retragerii formei, evocarea volumelor şi consistenţei lor servesc noului principiu al desenului sculptural.

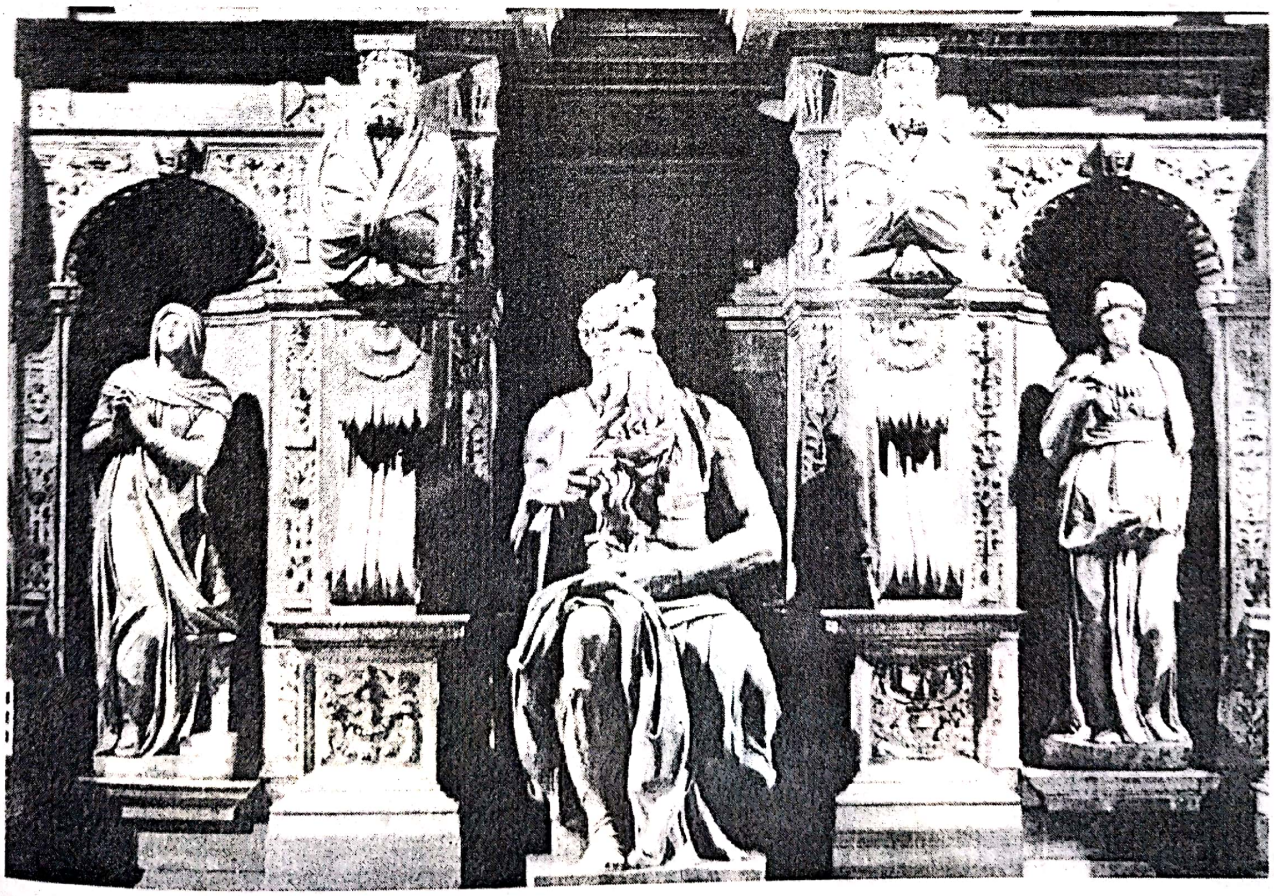
Esenţialmente sculptor, Michelangelo a înţeles ca, în finalul pictării *frescelor Capelei Sixtine,* să semneze demonstrativ: *Michelangelo sculptor.*

Opera sa prodigioasă, de arhitect, sculptor şi pictor, dar şi de estetician şi poet, marchează arta secolului al XVI-lea şi arta universală cu principii şi concepte fundamentale, cu grandoarea şi respiraţia geniului.

MICHELANGELO. PIAŢA CAPITOLIULUI. ROMA

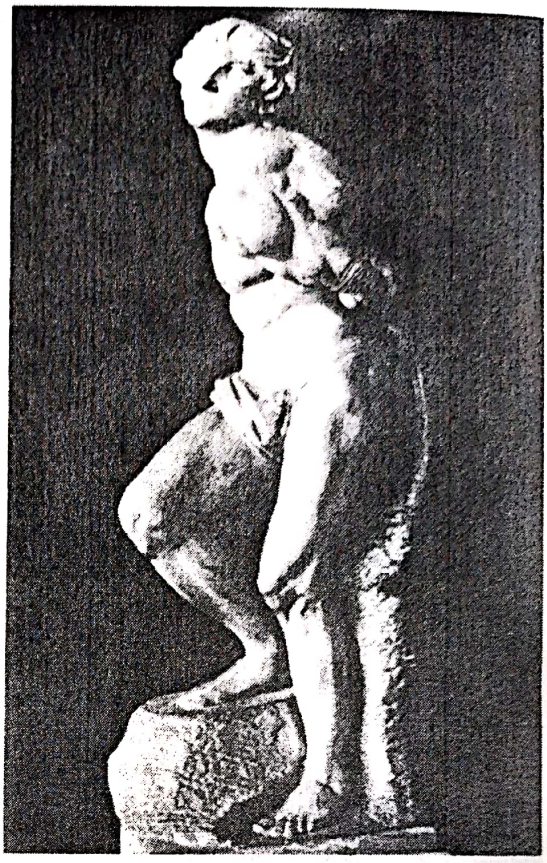


MICHELANGELO. MOISE. MORMÂNTUL PAPEI IULIU AL II-LEA. BISERICA SAN PIETRO IN VINCOLI. ROMA



Scanned with OKEN Scanner

MICHELANGELO. SCLAV MURIND. DETALIU.
LUVRU, PARIS



MICHELANGELO. SCLAV MURIND.
LUVRU. PARIS

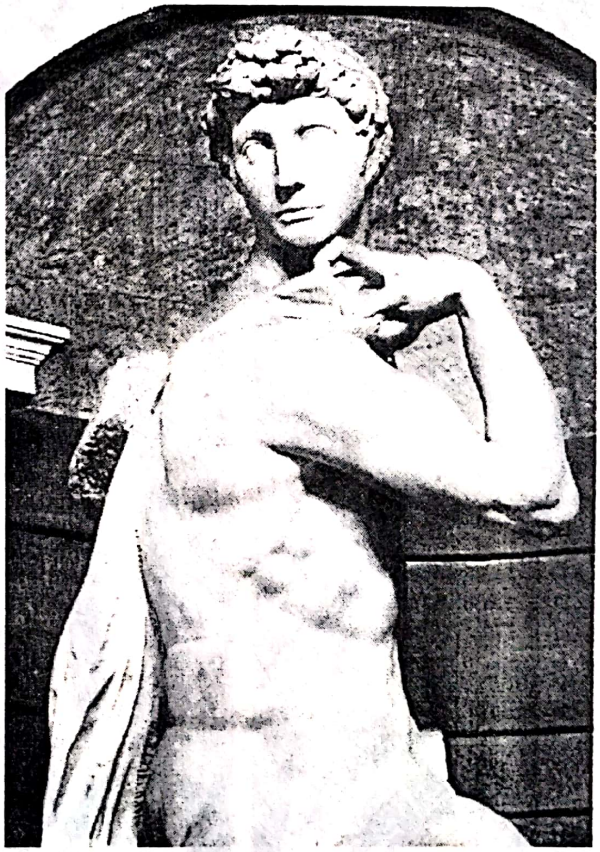
MICHELANGELO. SCLAV. DETALIU.
GALLERIA DELL'ACCADEMIA. FLORENȚA

MICHELANGELO. DAVID. DETALIU

Scanned with OKEN Scanner

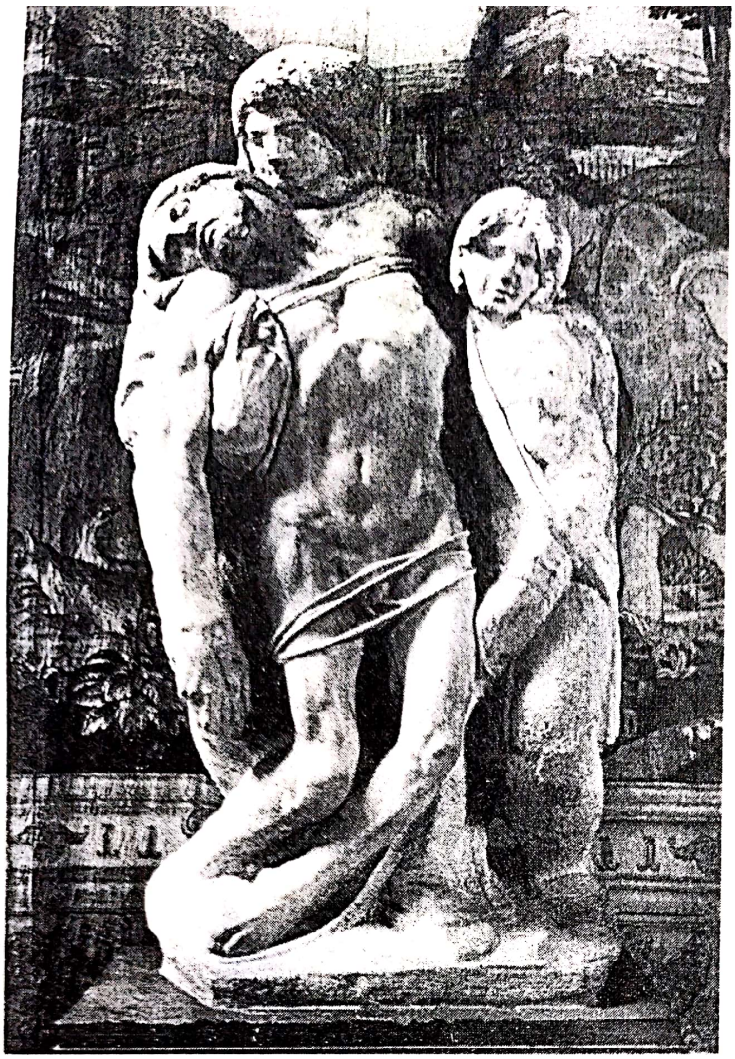
MICHELANGELO. PIETÀ. MUZEUL DOMULUI. FLORENȚA

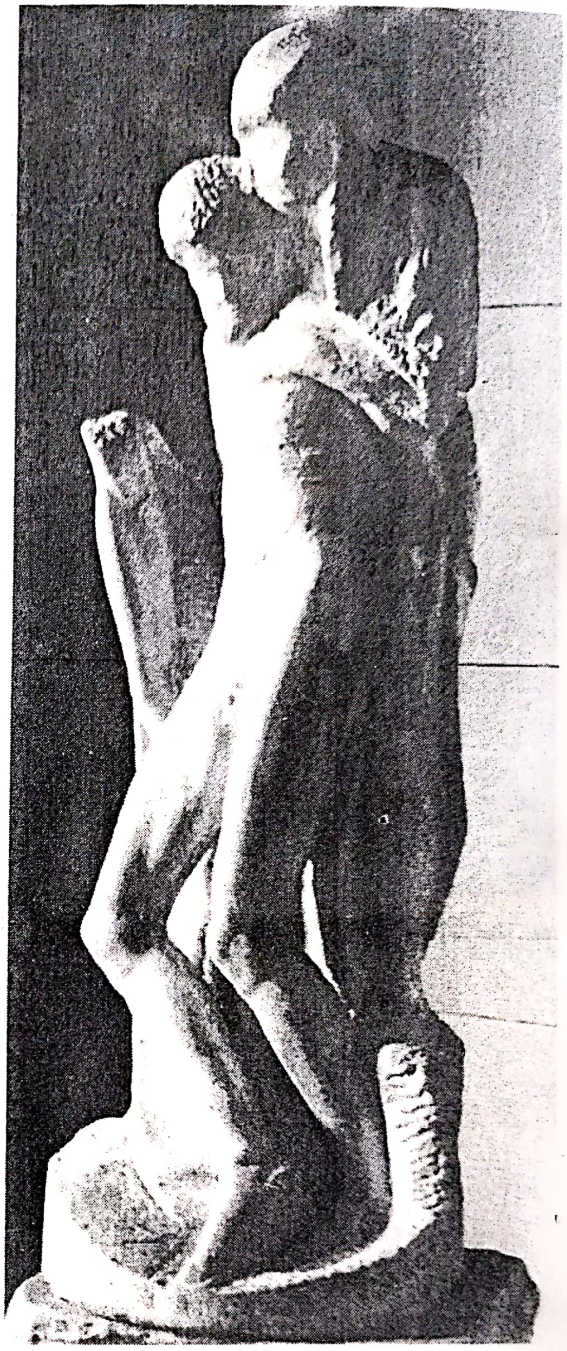
MICHELANGELO. PIETÀ. DETALIU

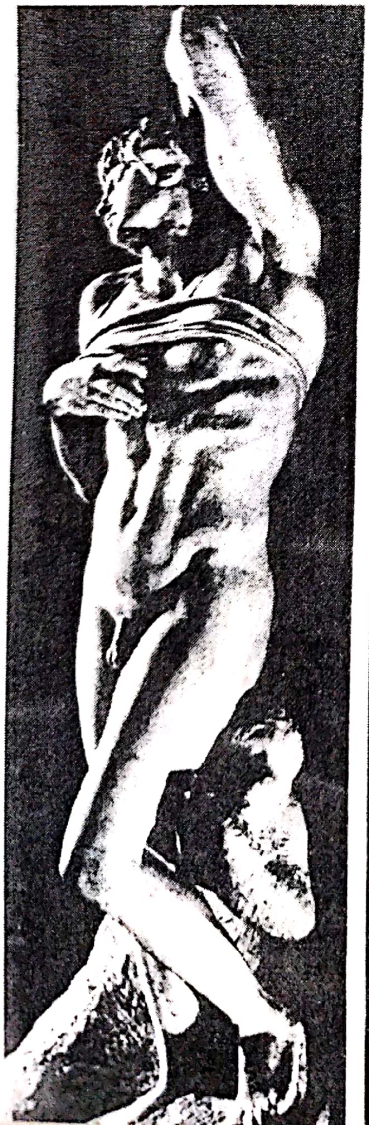


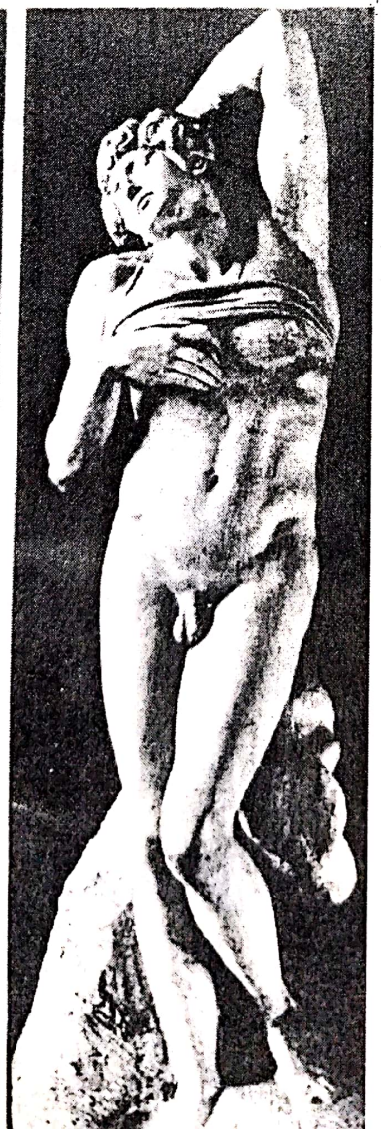
MICHELANGELO. VICTORIA. DETALIU. PALAZZO VECCHIO. FLORENȚA

Scanned with OKEN Scanner







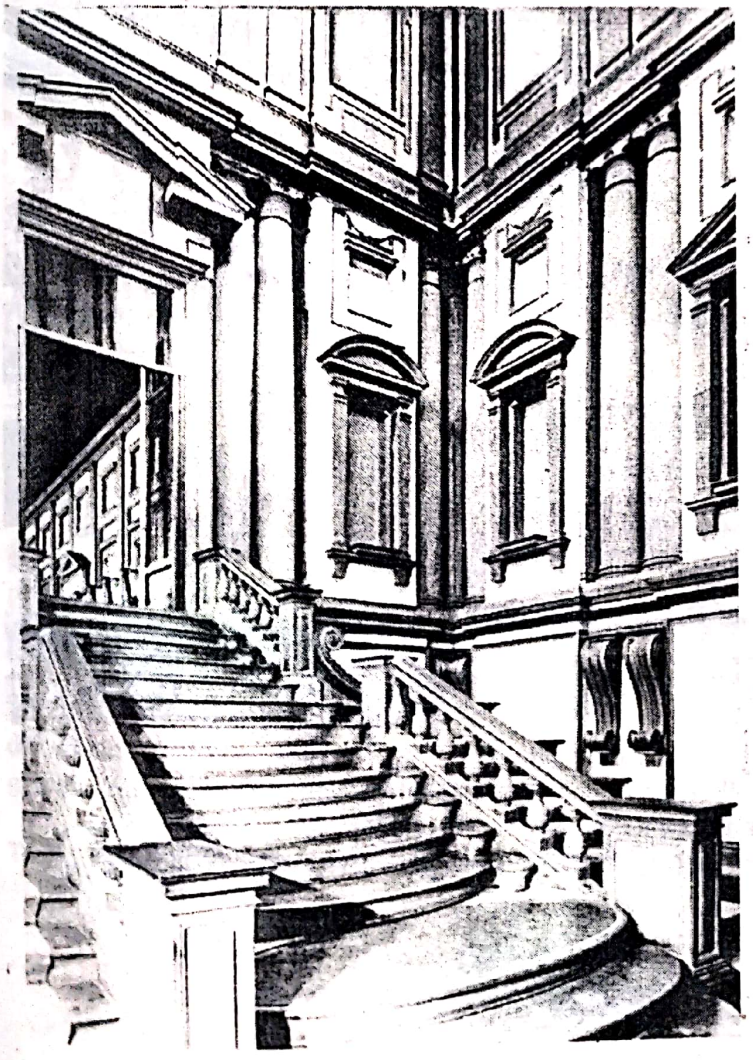


1. MICHELANGELO. PIETÀ PALESTRINA. GALLERIA DELL' ACCADEMIA. FLORENTA
2. SCLAV MURIND. LUVRU. PARIS
3. PIETÀ RONDANINNI. MILANO

Scanned with OKEN Scanner

MICHELANGELO. PIETÀ. DETALIU.
BAZILICA SAN PIETRO. ROMA

MICHELANGELO. BIBLIOTECA
LAURENȚIANĂ. FLORENȚA



MICHELANGELO. BRUTUS.
BARGELO. FLORENȚA

MICHELANGELO. ANSAMBLUL FRESCELOR DE PE BOLTA
ȘI DE PE PERETELE ALTARULUI CAPELEI SIXTINE

Scanned with OKEN Scanner

RAFFAELLO SANZIO

RAFAEL. ŞCOALA DIN ATENA. STANZA DELLA SIGNATURA. VATICAN. ROMA

RAFFAELLO SANZIO (1483 - 1520).

Formaţia artistică şi opera

După ce Umbria adusese picturii, în perioada tinereţii Renaşterii, fervoarea spiritului contemplativ şi filosofic, prin marele Piero della Francesca, în următorul secol, în Cinquecento – perioada Renaşterii de apogeu – Urbino va dărui picturii, prin geniul lui Rafael, sentimentul măsurii, împlinirea frumosului ideal, maturitatea, spiritul clasic .

Născut în "Inima verde a Italiei", la Urbino, Rafael va studia pictura la început cu Pietro Perugino, pentru ca, mai târziu, să-şi completeze pregătirea în atelierul lui Pinturicchio.

În 1505 se află la Florenţa, unde studiază timp de patru ani după maeştrii picturii florentine din Quattrocento şi unde are, totodată, revelaţia geniului operei lui Leonardo şi Michelangelo.

Rafael avea, atunci, vârsta de 22 de ani, Tizian, aflat la Veneţia, avea 28, Michelangelo 30, iar Leonardo 53 de ani. Botticelli avea în jur de 60 de ani. În acei ani, Rafael, ajuns la Florenţa, putea să vadă *Cartonul bătăliei de la Anghiari*, realizat de Leonardo, şi pe cel al *Bătăliei de la Cascina* de Michelangelo. De asemenea, avea şansa de a admira magnifica statuie a lui *David*, sculptată de Michelangelo, aşezată în faţa *Palatului Signoriei* şi, mai ales, să studieze tot ce adunase floarea picturii toscane, de-a lungul secolelor, capodoperele din Duecento, Trecento şi Quattrocento. Primele Madone, pictate de Cimabue, Duccio, Simone Martini, Giotto, precum şi conceptele estetice şi idealul de frumuseţe florentin, reprezentate de Fra Angelico, Fra Filippo Lippi, Ghirlandajo şi Botticelli, vor marca puternic sensibilitatea şi spiritul de sinteză ale genialului urbinat. În toamna lui 1508, Rafael ajunge la Roma, unde, recomandat de unchiul său, ilustrul arhitect Bramante, este primit în serviciul papei Iuliu al II-lea, care îl invită să decoreze cu fresce palatul Vaticanului. Rafael

Scanned with OKEN Scanner

RAFAEL. MADONNA SIXTINA

avea pe atunci 25 de ani. În acelaşi an, Michelangelo venea la Roma pentru a realiza decorarea Capelei Sixtine.

Reţinem momentul. Pentru Rafael, venirea la Roma va fi începutul festiv al strălucitului său destin artistic, pentru Michelangelo, Roma va fi începutul calvarului întregii sale vieţi. Senin şi fermecător, Rafael este iubit de toţi cei care îl cunosc. Papii, cardinalii, oamenii politici, oamenii de cultură îl admiră. Artistul lucrează într-un ritm fluent şi rapid pictură de şevalet, pictură monumentală, compoziţii, portrete şi, în acelaşi timp, desfăşoară activitate de arhitect. Este numit superintendent al construcţiilor papale după moartea lui Bramante. Papa Iuliu al II-lea îl adoră ca pe propriul copil.

Pentru Rafael triumful seninătăţii a continuat şi în timpul pontificatului lui Leon al X-lea, căruia îi pictează portretul alături de doi cardinali. Portretul de grup a fost numit adeseori "simfonia în roşu", datorită splendorilor cromatice ale roşurilor catifelate şi scânteietoare ale pluşurilor şi mătăsurilor. În abundenţa comenzilor, Rafael îşi păstrează liniştea cuceritoare. Arta lui planează în calmul orizonturilor senine. Mesajele artei lui par a se întâlni cu cele ale filosofiei lui Platon şi cu cele ale spiritului clasic al artei antice greceşti.

Capodoperele se succed şi uimesc pe cei din jur. Compoziţia *Şcoala din Atena*, precum şi compoziţiile având ca subiecte *Parnasul, Incendiul din Borgos*, sunt continuate cu fresce tot mai savant compuse, culminate cu *Liturghia din Bolsena*.

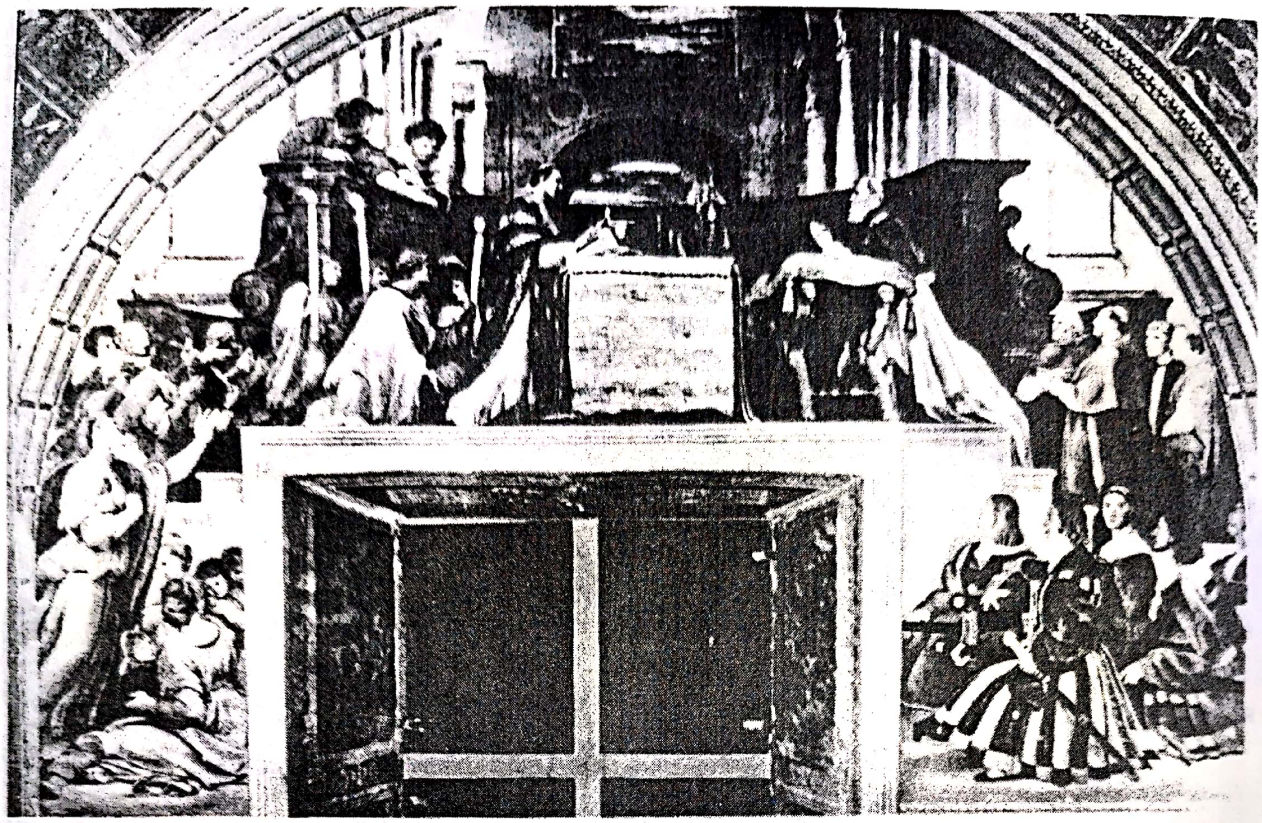
Scanned with OKEN Scanner

RAFAEL. MADONNA DELLA SEDIA

RAFAEL. LA BELLE JARDINIERE. LUVRU. PARIS

RAFAEL. PARNAS. STANZA DELLA SIGNATURA. VATICAN. ROMA

Scanned with OKEN Scanner



RAFAEL. MESSA DIN BOLSENA

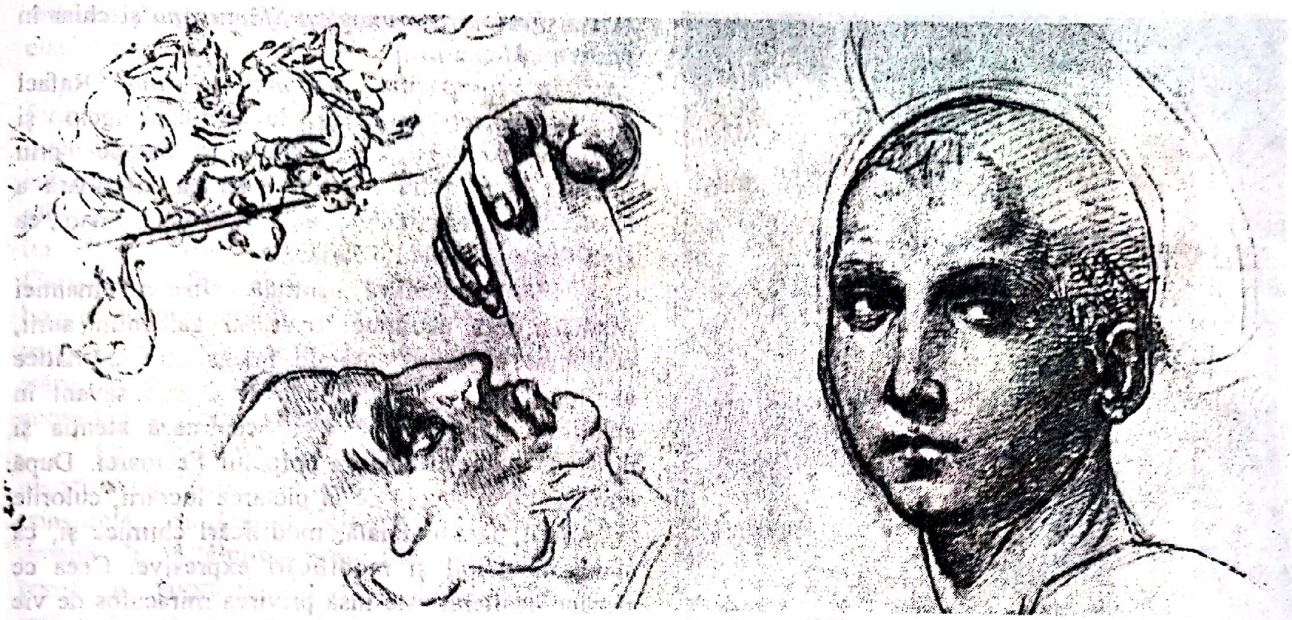
Stanżele (vechile apartamente ale papei Nicolae al V-lea, de la Vatican) devin locuri de exaltare a admiraţiei generale, datorită frescelor pictate de Rafael, considerat artist de geniu. Madonele şi portretele, şirul capodoperelor picturii în ulei, proiectele de tapiserie (zece cartoane pentru tapiseriile ţesute la Bruxelles, destinate să decoreze arhitectura interioară a Vaticanului) şi frescele, din ultimii şapte ani ai vieţii, vor încheia, o dată cu ciclul *Stanzelor*, marile compoziţii în pictura monumentală. La 37 de ani Rafael moare, lăsând în urmă o impresionantă operă încărcată de inepuizabile semnificaţii umaniste. Creaţia lui Rafael, desfăşurată în cadrul picturii de şevalet, în cel al picturii monumentale, precum şi în cadrul arhitecturii, a cultivat reperele unui clasicism, căruia nu i-au lipsit emoţia şi sentimentul, şi nici naturaleţea sau spontaneitatea.

Problematizarea operei din pictura de şevalet poate fi urmărită în câteva grupuri mari de lucrări – madone, portrete, compoziţii şi nuduri. În grupul madonelor, printre capodoperele lui Rafael sunt: *Madonna Sixtina* (Dresda) şi *La belle jardinière* (Luvru), ambele fiind unanim considerate sinteze ale idealului rafaelian de feminitate şi maternitate. Fascinaţia trăită de pictorul urbinat în faţa miraculului graţiei caste a madonelor pictate de florentinii Quattrocento-ului, precum şi admiraţia faţă de universul armonios şi misterios contemplativ, revelat de Leonardo în Madonele lui, l-au marcat în chip evident pe Rafael în conceperea imaginilor dedicate Fecioarei cu pruncul: *Madonna del Granduca, Madonna Conestabile, Madonna Pitti. Madona cu sticlete, Madonna del Prato.*

Asemenea altor capodopere din arta universală, *Madonna Sixtina* pictată de Rafael a intrat în legendă. Şi dacă există privitori cărora nu le este accesibilă fascinaţia ei, sunt privaţi de revelaţia miracolului artei lui Rafael.

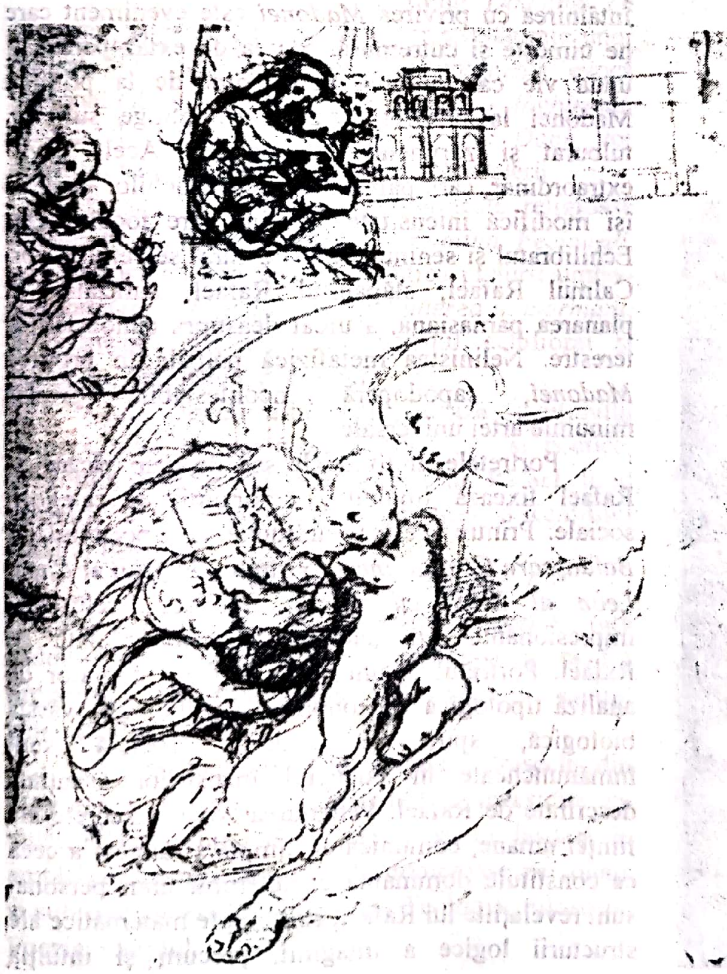
Aflată astăzi la Dresda, la Gemäldegalerie, *Madonna Sixtina* a fost concepută de Rafael ca o apariţie vizionară. Pictorul nu avea 30 de ani când a pictat-o. Desfăşurată pe verticală, compoziţia marchează în axul median vertical al pânzei prezenţa *Fecioarei cu pruncul*. Simetric, în dreapta şi stânga personajului central, sunt situaţi Sfântul Sixt şi Sfânta Catherina (sau Sfânta Barbara). Compoziţia, în ansamblul ei, este chintesenţă a structurii clasice renascentiste, a echilibrului stabil înscris în formă piramidală, formulată de Leonardo şi perfecţionată de către acesta în *Madona printre*

Scanned with OKEN Scanner

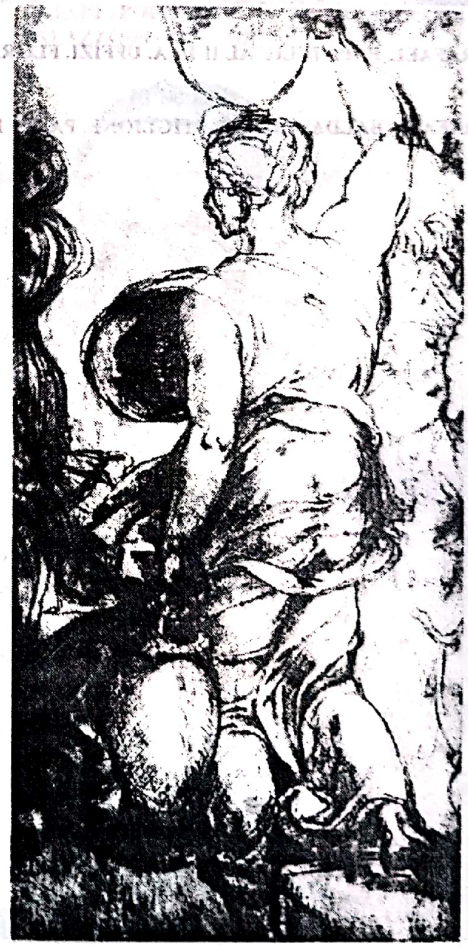


RAFAEL. SCHIȚĂ PENTRU BĂTĂLIA DE LA ANGHIARI. CAP DE BĂTRÂN ȘI SFÂNTUL BENOÎT

RAFAEL. SCHIȚĂ PENTRU MADONNA ALBA ȘI MADONNA DELLA SEDIA. LILLE



RAFAEL. PURTĂTOARE DE URCIOARE. SCHIȚĂ ÎN SANGVINĂ PENTRU FRESCĂ: INCENDIUL DIN BORGO



Scanned with OKEN Scanner

RAFAEL. PAPA IULIU AL II-LEA. UFFIZI. FLORENŢA

RAFAEL. BALDASSARE CASTIGLIONE. PARIS. LUVRU

stânci, Fecioara, pruncul şi Sfânta Ana şi chiar în portretul *Monei Lisa.*

În compoziţia *Madonna Sixtina,* Rafael anunţă discret influenţa lui Michelangelo şi viitoarea soluţie a structurilor baroce prin intervenţia planului oblic din partea inferioară a lucrării. Cromatic, paleta include tonuri primare, ca şi în alte lucrări ale lui Rafael.

Masa cromatică centrală, albastrul mantiei Madonei, are alăturate roşuri şi galbenuri aurii, echilibrate de griuri colorate. Intensităţile cromatice ale tonurilor reci şi calde sunt dozate savant în echilibrul cantitativ, care concentrează atenţia şi dirijează interesul asupra chipului Fecioarei. După aproape cinci secole de la pictarea lucrării, culorile au suferit, fără îndoială, modificări chimice şi, ca atare, inevitabil şi modificări expresive. Ceea ce rămâne nealterat este însă privirea miraculos de vie a *Madonei.* Obrazul şi privirea par smulse misterelor sacre.

Intensitatea şi emoţia privirii *Madonei* au puritatea şi freamătul care evocă zbaterea aripei în zbor. Tremurul sufletului ei este murmur din alte lumi. Firul astral al luminii demiurgice ne înfioară. Întâlnirea cu privirea *Madonei* este eveniment care ne uimeşte şi cutremură. Starea de extaz pare a fi unda vie care circulă neîntrerupt de la privirea Madonei la privirea noastră, ne atinge sufletul, tulburat şi zdruncinat de emoţie. Acel "ceva" extraordinar, care pâlpâie în lumina ochilor ei şi nu îşi modifică intensitatea luminii,. are focul sacru. Echilibratul şi seninul Rafael a furat secretul zeilor. Calmul Rafael, stăpânitul Rafael, surâzător în planarea parnasiană, a urcat deasupra cunoaşterilor terestre. Neliniştea metafizică pâlpâie în privirea *Madonei,* capodoperă incontestabilă printre minunile artei universale.

Portretele, individuale sau de grup, pictate de Rafael fixează tipologii, fizionomii şi categorii sociale. Printre acestea, strălucite sunt portretul lui *Baldassare Castiglione* şi portretul de grup al *Papei Leon al X-lea cu nepoţii,* probabil, cele mai impresionante din galeria portretelor pictate de Rafael. Portretul devine, prin Rafael, laborator de analiză tipologică. Fizionomie şi psihologie, vârstă biologică, spirit şi condiţie socială sunt înmănuncheate în buchetul însuşirilor esenţiale descifrate de Rafael. Penetrarea zonelor secrete ale fiinţei umane, comunicarea simplă şi directă a ceea ce constituie dominanta caracterului unui personaj sunt revelaţiile lui Rafael. Principiile matematice ale structurii logice a imaginii, precum şi intuiţia

Scanned with OKEN Scanner

artistică, de geniu, a pictorului construiesc armonia clasică a imaginii.

Caracterul tipologic, surprins prin desen, formă şi expresie, prin valori sensibile ale intensităţilor de lumină, toate aceste calităţi fiind subordonate geniului posesor al evocării vieţii, îşi află soluţia desăvârşită în portretul făcut de Rafael lui *Baldassare Castiglione*, autorul cărţii *Il Cortegiano*. Splendoarea negrurilor catifelate şi bogate ale portretului, aflat azi la Luvru, griurile uşoare, în inconsistenţa lor fluidă, evanescentul stării sunt asemenea unei muzici de fond, subordonate privirii sfredelitoare.

Ca şi când ne-ar răpi privirea sufletului şi ar răsuci-o în fuior, obligându-ne să ne scrutăm conştiinţa, *Baldassare Castiglione* invită fiinţa umană la întâlnirea cea mare, întâlnirea cu conştiinţa supremă. Privirea lui *Castiglione* o întâlneşte pe a noastră, este pătrunzătoare, de neuitat. Lumina şi strălucirea ochilor lui au limpezimea de cristal a inteligenţei lucide şi morale, care nu înşală şi nu se lasă înşelată, au tinereţea fără bătrâneţe şi viaţa fără de moarte, au fiorul magnetic al clipei astrale, furate nemuririi.

La Donna Velata şi portretul *Doamnei cu Licornul*, sugerând starea de reverie, alăturate unor portrete, a căror individualitate pregnantă evoçă personalităţi de umanişti, ca *Tomasso Inghirami*, cardinalul *Bibiena* sau poetul *Angelo Doni*, vor constitui triumful picturii clasice a Renaşterii.

Printre compoziţiile cu subiecte religioase pictate de Rafael se remarcă *Logodna Fecioarei*, prin atmosfera serenă, caracteristică picturii umbriene, precum şi *Crucificarea* şi *Punerea în mormânt*, de asemenea, dominate de spiritul echilibrat şi ponderat, fără patetism tragic.

Visul cavalerului completează conţinutul compoziţiilor cu semnificaţii filosofice şi poetice, concepţia structurii clasice, proprie lui Rafael, fiind prezentă în corespondenţele simetriei şi centrului axial al imaginii.

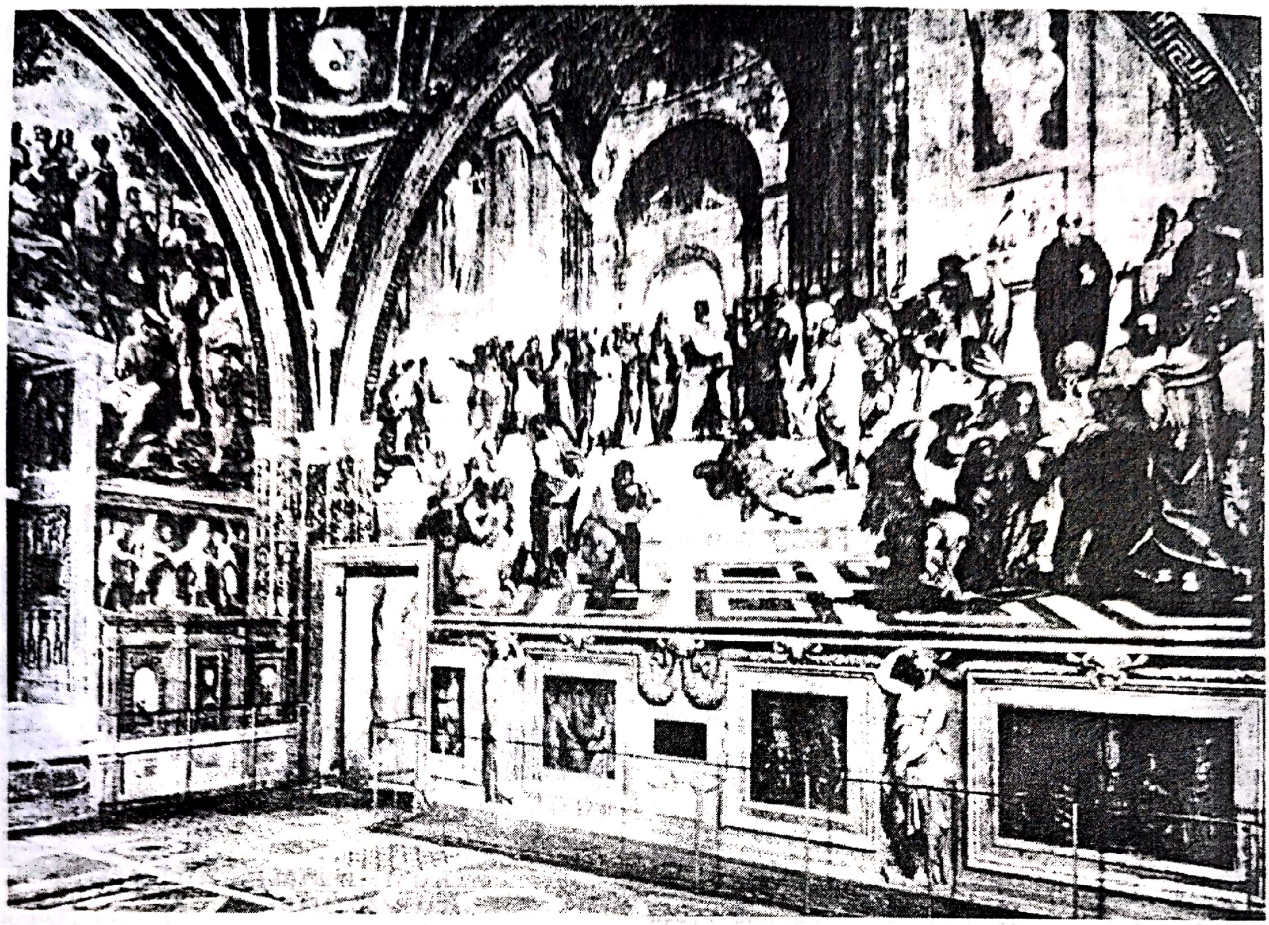
Nudul – abordat în compoziţiile: *Cele trei graţii* şi *Triumful Galateei* – defineşte dezinvoltura gestului şi firescul graţiei, preocuparea pentru proporţiile idealului antic spre care a aspirat generaţia lui Rafael.

Pictura monumentală grupează frescele din *Stanzele* Vaticanului în ansambluri înzestrate cu puternic spirit umanist. Frescele se desfăşoară în ample compoziţii, animate de numeroase personaje şi subiecte cu valoare alegorică: Teologia, Filosofia, Poezia, Dreptul.

RAFAEL. LA DONNA VELATA. PALAZZO PITTI. FLORENŢA.

RAFAEL. PORTRETUL MADDALENEI DONI. PALAZZO PITTI. FLORENŢA.

Scanned with OKEN Scanner



RAFAEL. ŞCOALA DIN ATENA ŞI FRAGMENT DIN PARNAS. STANZA DELLA SIGNATURA

Şcoala din Atena, Parnasul, Potopul, Incendiul din Borgos, Missa din Bolsena, capodoperele realizate de Rafael la Vatican sunt demonstraţia ştiinţei pictorului în stapânirea spaţiilor monumentale. Dintre fresce, *Şcoala din Atena*, pictată în *Stanza della Signatura*, prezintă o amplă imagine asupra concepţiei despre şcolile filosofice ale antichităţii greceşti. În centrul compoziţional se află Platon şi Aristotel, filosofi greci adepţi ai spiritului şi, respectiv, materiei. În prim plan se distinge Socrate; simetric dispuse în dreapta şi stânga lui Platon şi Aristotel sunt personaje contemporane, umanişti, filosofi şi artişti, printre care se află şi un autoportret al pictorului.

Concepţia filosofică a lui Rafael asupra existenţei şi destinului uman, a relaţiei omului cu societatea, formulează şi rezumă experienţa trăită de pictor în cadrul societăţii romane a secolului al XVI-lea. Relaţiile artist-Univers; artist-societate, artist-destin sunt trăite de Rafael în condiţiile superlative ale armoniei. Structura echilibrată a sensibilităţii lui Rafael traduce viziunea sa senină, integrarea perfectă în contemporaneitate şi societate, armonia cu sine şi cu universul. Seninătatea, liniştea şi echilibrul conturează viziunea olimpiană, detaşarea şi plutirea calmă deasupra biologicului şi cotidianului.

Universul morfologic al operei lui Rafael ilustrează, pe de-o parte, influenţa Şcolii umbriene, pe de altă parte, influenţa artei titanilor contemporani cu el. Cu portretul făcut papei *Leon al X-lea*, Rafael se situează alături de colorismul somptuos şi exaltările dionisiace ale picturii lui Tizian, după cum în unele dintre frescele *Stanzelor*, cum este *Incendiul din Borgos*, evocă patetismul frescelor lui Michelangelo.

În pictura monumentală, studiile după opera lui Michelangelo i-au înlesnit lui Rafael înţelegerea plastică a formei şi a anatomiei umane. Dar dacă la Michelangelo tensiunea paroxistică era condiţia obişnuită a firii şi temperamentului lui, formele şi anatomia umană exprimându-i starea de tortură sufletească, la Rafael este greu de justificat patetismul, încordarea musculaturii personajelor, răsucirea corpurilor sau agitaţia, care uneori par exagerate, alteori inutile. Astfel, în frescele *Stanze-*

Scanned with OKEN Scanner

lor, asemenea procedee nu se află în acord cu sentimentul, nu exprimă convingător starea de liniște care îi este caracteristică lui Rafael. Tensiunea și gestul disperat există superficial, încorporate doar ca ecou al viziunii patetice a lui Michelangelo.

Personalitatea puternică a lui Rafael se impune cu autoritate în modalitățile plastice ale picturii de șevalet, în care artistul se definește ca un mare desenator și, în special, ca un mare portretist. Conturul este viril și sintetic, forma amplă, monumentală, construcția se înscrie solid și echilibrat. Culoarea este aplicată în mase mari, în culori pure, adeseori primare, în raporturi calorice de roșu-albastru. Uneori Rafael preferă suprafața *"à plat"*, egală ca intensitate, ca în portretul lui *Angelo Doni*, alteori pe cea picturală, ca în portretul lui *Baldassare Castiglione*. La acesta, raporturile cromatice și griurile, îndeosebi, au o particulară vibrație picturală și o frumusețe, cu totul remarcabilă, a transparențelor, cărora li se alătură excepționala expresivitate a negrurilor somptuoase. Puțini sunt pictorii, în arta universală, care au reușit să dea amploare negrului, să îl coloreze și să îi dea profunzime. Printre ei se află Rafael, alături de Cranach, Velazquez, Goya și Manet. Picturalitatea lui Rafael, exprimată prin tușa evidentă, fluidă și expresivă, există nu numai în pictura de șevalet, ci și în pictura murală. Tonurile de roșu ating prețiozități materiale de o savoare picturală extraordinară, ca în cazul portretului papei *Leon al X-lea*.

În compoziție, Rafael apelează la soluții foarte diverse, de la desfășurarea în spațiul rotund "tondo", la soluții de organizare a spațiului conforme piramidei, semicercului sau structurilor savante, de cuplare a perspectivelor, ca în frescele *Școala din Atena* sau *Missa din Bolsena*. La aceasta din urmă, în mod paradoxal, dificultățile spațiului fizic al încăperii sunt folosite de pictor ca suport, Rafael transformându-le în necesitate plastică. Magistrala soluție folosită de Rafael în *Missa din Bolsena* rămâne exemplu demonstrativ în știința savantă a compoziției.

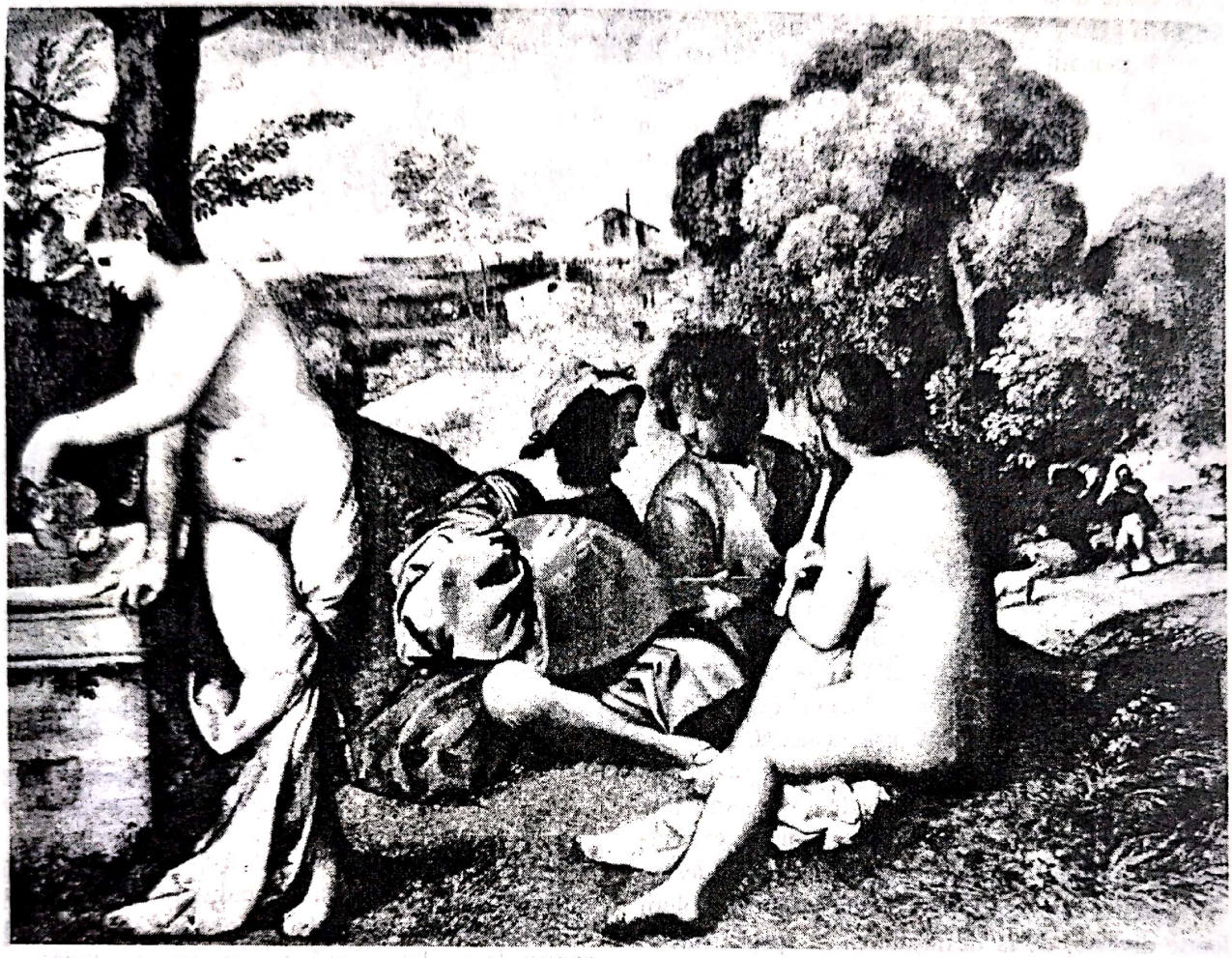
Experiențele Școlii umbriene, ale lui Piero della Francesca îndeosebi, prin știința perspectivei, colorismului și tratării luminii, își spun cuvântul în conceptul de spațiu plastic rafaelian. Dubla perspectivă piero-francescană, montantă și plonjantă, cristalinitatea atmosferei și limpiditatea formelor și detaliilor pot fi urmărite în creația lui Rafael, atât în pictura de șevalet, cât și în pictura monumentală.

RAFAEL. LOGODNA FECIOAREI. PINACOTECA DI BRERA. MILANO

În arhitectură, contribuțiile lui Rafael pot fi urmărite în proiectarea numeroaselor palate și palazzetto, a curților și grădinilor palatelor din jurul Romei, precum și în proiectele pentru definirea planului Catedralei *San Pietro* din Roma.

Pictor, monumentalist, decorator și arhitect, Rafael, cel mai tânăr dintre titanii Renașterii, a fost unul dintre marii creatori și umaniști ai culturii plastice a Italiei secolului al XVI-lea. Genialul poet al madonelor, strălucitul portretist al figurilor politice și intelectuale ale vremii, savantul compozitor al frescelor *Stanzelor* din Vatican, Raffaello Sanzio, va încununa sintezele picturii universale cu sentimentul marilor liniști și al armoniei ideale.

Scanned with OKEN Scanner



GIORGIONE. CONCERTUL CAMPESTRU (CONCERTUL CÂMPENESC). LUVRU. PARIS

GIORGIONE, *Giorgio Barbarelli da Castelfranco* (1477/78 –1510), nume cu strălucire astrală în istoria picturii, este unul dintre acei artişti a căror fiinţă, personalitate şi operă reverberează peste veacuri prin geniu, farmec şi fascinaţie. Printre marii coloriști veneţieni ai Renaşterii din Cinquecento, Giorgione a fost considerat de către contemporani un distins aristocrat şi cavaler al spiritului, având faima unui mare şi perpetuu îndrăgostit. Ca şi Rafael, a trăit puţin, treizeci şi trei de ani. În jurul naturii pasionate şi gesturilor nobile, cu care îşi omagia semenii, s-au ţesut legende. Destinul spiritului rafinat şi senzual al lui Giorgione, bucuria de viaţă şi strălucitoarea risipire a temperamentului fermecător s-au încheiat în gestul triumfal care l-a costat viaţa. Îndrăgostitul Giorgione şi-a vizitat iubita bolnavă de ciumă, de la care s-a contaminat şi lângă care a rămas până în ultimele clipe.

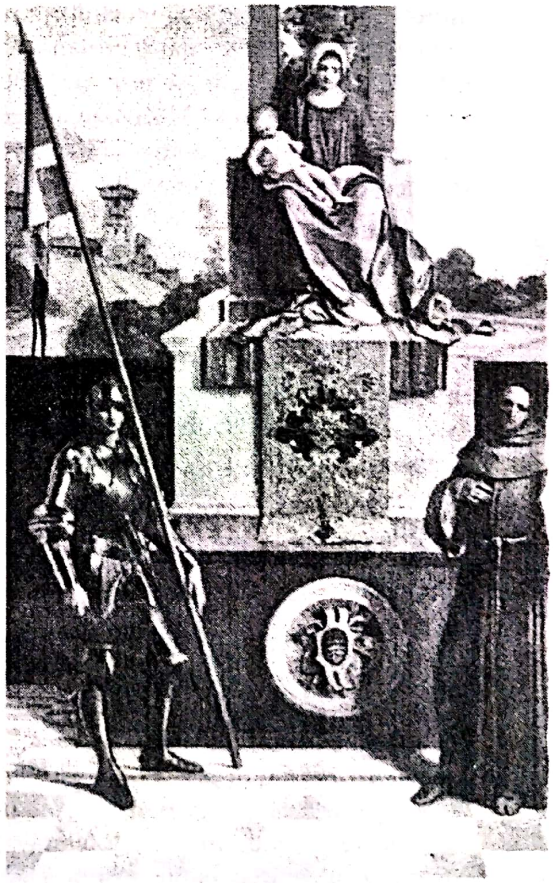
Pictura lui Giorgione s-a impus la Veneţia, la început de Cinquecento, în momentul tinereţii lui Tizian şi cel al recunoaşterii influenţei colorismului familiei Bellini. În acea epocă, pictorul frecventa cercurile umaniştilor grupaţi, la Veneţia, în jurul lui Bembo, poetul dragostei ideale. Pictorul era prezent frecvent printre pasionaţii discuţiilor despre muzică, poezie, filosofie şi iubire.

În cadrul colorismului Şcolii veneţiene, în contextul preocupărilor majore ale pictorilor pentru atmosfera Lagunei, Giorgione a introdus, ca noutate, în jurul anilor 1500, două teme, care au rămas valabile în toată pictura modernă: cea a

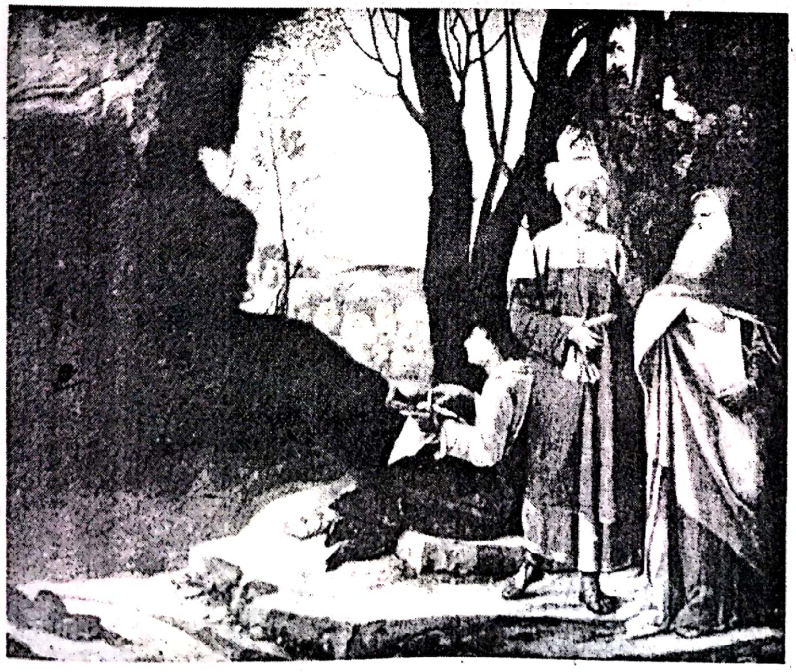
Scanned with OKEN Scanner

nudului feminin şi cea a *peisajului*. Începând cu Giorgione, nudul feminin şi natura îşi continuă dialogul de-a lungul secolelor până la viziunea lui Edouard Manet şi a impresioniştilor şi încă în pictura multor artişti ai secolului nostru. Concepţia nouă a lui Giorgione constă în încadrarea nudului în interiorul peisajului, în relaţia armonică a fiinţei umane cu natura. Pentru întâia dată un nud feminin era prezentat în mijlocul naturii. *Naşterea zeiţei Venus*, pictată de Botticelli, fusese concepută ca o compoziţie alegorică, metaforă care întrunea elemente reale şi imaginative, fără a se raporta la natură, la detaliile recognoscibilităţii ei. Giorgione localizează geografic peisajul, reliefuł şi natura, de fiecare dată acestea fiind observate în anumite momente precise ale zilei, fără a pierde valenţele metaforei poetice. Pictura în sine este dătătoare de emoţii estetice şi de sentiment. Giorgione concepe imaginea ca poezie şi ca realitate picturală. În compoziţiile *Tempestà, Concertul campestru*, ca şi în *Venus dormind*, nudul este încadrat în natură în chip firesc, într-o relaţie de comunicare secretă, subterană, cu substanţele vitale şi diurne ale universului. Echilibrat şi senin, nudul este conceput de Giorgione, ca expresie a sentimentului de înfrăţire şi armonie cu ambianţa, într-un mod care nu este regăsibil în nici o altă creaţie a vremii. Fiinţele create de Giorgione trăiesc în aceeaşi măsură relaţia conexiunilor cu universul, ca şi izolarea în sine, în visare poetică ori în meditaţie filosofică. O anumită absenţă faţă de mediul imediat este percepută în toate operele lui Giorgione, aspect care amplifică atmosfera şi expresia de mister a ambianţei. Secretele numerelor şi "secţiunii de aur" par a ordona armonia fiinţei umane cu cosmosul. Natura, la rândul ei, există autonom în afara omului, îşi desfăşoară existenţa conform legilor armoniei cosmice. Eros, starea de iubire, are în pictura lui Giorgione rolul catalizator de a transfigura natura şi realitatea în armonie şi în frumos ideal. Sufletul lumii, devenit Natură, îmbrăţişează, în pictura lui Giorgione, însingurarea visării poetice, melancolia amurgului, ca şi formele frumoase ale trupului uman. Filosoful, ca şi tandrul îndrăgostit, sunt destinaţi să vibreze sensibil, în aceeaşi armonie deplină. Metafizicul şi somptuosul coexistă în chip miraculos, straniu şi enigmatic. Fuziunea visului cu contemplarea filosofică este animată de emoţia caldă. Temperamentul senzual al veneţianului completează evantaiul trăirilor artistice şi estetice

GIORGIONE. PALA DE LA CASTELFRANCO. CATEDRALA DIN CASTELFRANCO



GIORGIONE. CEI TREI FILOSOFI. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM. VIENA



Scanned with OKEN Scanner

GIORGIONE. TEMPESTA (FURTUNA)
GALLERIA DELL'ACCADEMIA. VENEZIA

ale umanistului Renaşterii. Virginala *Venus dormind*, unul dintre cele mai poetice nuduri din pictura universală, cuplează paradoxal subtilul erosului platonic cu senzualul. Amintind idealul antic al frumuseţii proporţiilor, imaginea este îmbogăţită de relaţia dual, profan-sacru, prin graţia senzualităţii veneţiene şi prin sentimentul purităţii. Prin bogăţia cromatică şi savoarea pigmentului, prin ineditele raporturi cromatice, picturile lui Giorgione strălucesc ca nestemate printre capodoperele Şcolii veneţiene. Muzicalul vibraţiilor materiei picturale şi luminii aurii este dublat de subtil şi de sentimentul iubirii caste.

Pictura lui Giorgione respiră poezia tainei. *Venus dormind* pledează pentru lipsa naraţiei. Curba ondulată a trupului alungit al zeiţei şi curba colinelor naturii italiene răspund unui deplin sentiment al corespondenţelor expresive. Giorgione este poet şi filosof în pictură. Biologicul şi momentele din viaţa naturii şi omului, integrat în ea, sunt transfigurate în artistic şi platonic. Principala temă, în care se abandonează Giorgione, este starea de farmec, trăită de fiinţa umană şi de artist, îndeosebi, în faţa naturii şi ambianţei ei.

Peisajul, ecou al sentimentului, destăinuie latura romantică, subiectivă şi profund poetică a pictorului.

Puţinele lucrări rămase de la Giorgione, capodopere aflate în marile muzee ale lumii, ilustrează nu numai înalta ştiinţă a colorismului la care se ajunsese în secolul al XVI-lea, experienţele picturii veneţiene asimilate de sintezele lui Giorgione, ci, mai mult, contribuţia originală a pictorului, elevarea expresiei estetice a imaginii. Giorgione a adăugat culorii şi armoniilor cromatice, *infuzia poetică*.

Savoarea pigmentului, masa cromatică a roşurilor fastuoase şi a fildeşiului princiar înalţă, prin Giorgione, cromatismul veneţian la noblеţea expresivităţii poetice a culorii. Prezenţa tonurilor calde şi saturate din prim-plan şi a tonurilor reci şi fluide în fundal cristalizează principiul perspectivei cromatice sau "aeriene" şi conceptul de spaţiu plastic bazat pe culoare. Forma, definită ca masă aeriană deschisă, fără contur, este realizată prin juxtapunerea suprafeţelor de culori. Paleta caldă a roşurilor, auriurilor şi brunurilor, colorate cu rezonanţe şi străluciri de crepuscul, alătură tonuri transparente de albastru şi vioriu. Raporturile calorice de cald şi rece urmează legea complementarităţilor şi a savantului echilibru de cantităţi. Ştiinţa dozării şi armonizării tonurilor este, în aceeaşi măsură, subiect de interes, ca şi capacitatea transfigurării expresive a culorilor, calităţi care îl disting pe Giorgione printre pictorii veneţieni şi îl fac inconfundabil. Chiar atunci, când lucrările lui se află lângă cele ale lui Tizian sau când o pictură, care i se datorează, este considerată, în chip eronat, a fi pictată de Tizian, cum este *Concertul campestru* expus la Luvru, distincţia este elocventă între cei doi mari coloriştі. Pentru Giorgione, culoarea înseamnă emoţie, stare şi sentiment; pentru el armoniile cromatice sunt modalitate esenţială de comunicare a trăirii poetice.

Giorgione poate fi considerat primul mare pictor al atmosferei colorate, vibrante, în care formele îşi întrepătrund contururile şi consistenţele cromatice cu aerul şi cu lumina. Giorgione, veşnicul îndrăgostit, este nu numai poetul iubirii, ci şi al naturii şi luminii. În picturile lui lumina are o particulară vibraţie picturală, care nu este seducătoare doar prin valorile plastice, ci prin misterul care anvelopează masa cromatică. În *Tempesta*, culoarea nu este frumoasă în sine, încărcată cu savori picturale fascinatorii, ci este animată de vibraţia poetică. În lumina stranie a apropierii furtunii, fulgerele străbat insolit cerul. Spaţiile în depărtare au tensiunea care creează aşteptarea. Situaţiile nu sunt consumate până la capăt. Suspendarea între posibil şi imprevizibil creează enigmaticul. Transa trăirii artistice are febra emoţiei fierbinţi.

Scanned with OKEN Scanner

În *Concertul campestru* formele sunt sensibile şi anvelopate în boare aurie. Amurgul are străluciri parnasiene, dar şi nuanţa tristeţii, diferită de sentimentul crepusculului liniştit şi al luminii calme, care o învăluie pe *Venus dormind*. Compoziţii ca *Cei trei filosofi* ori *Sacra Conversazione* sunt imagini în care forţa vibratilă a luminii topeşte suprafeţele şi gradează tonurile de culoare.

Imaginea concepută de Giorgione este marcată de un ezoterism de vocaţie, dar şi de iniţiere, dobândit, fără îndoială, din frecventarea umaniştilor.

Printre străluciţii artişti ai Şcolii veneţiene, Giorgione este cel care deschide epoca marilor colorişti către epoca modernă a picturii.

Creator al *Tempestei*, al *Concertului campestru* şi al primului nud amplasat în natură, *Venus dormind*, Giorgione rămâne artistul paradoxurilor, care a înmiresmat lăuntricul picturii cu parfumul stării de graţie, al senzualităţii păgâne şi al sentimentului sacru.

TIZIAN, *Tiziano Vecellio* (1485? - 1575). Contemporan cu mari artişti - Jean Clouet, Grünewald şi Cranach, Holbein, Dürer şi El Greco - veneţianul Tiziano Vecellio s-a situat aproape de colorismul lui Giorgione şi Bellini. Alături de artiştilor de geniu, lui Michelangelo, Leonardo şi Rafael, asemenea acestora, Tizian este considerat titan. Cei patru au schimbat în universul artei dimensiunea spiritului creator, a formei şi expresiei. Florenţa îl dăruise pe Michelangelo, Toscana pe da Vinci, Urbino pe serenul Rafael, Veneţia pe Tizian.

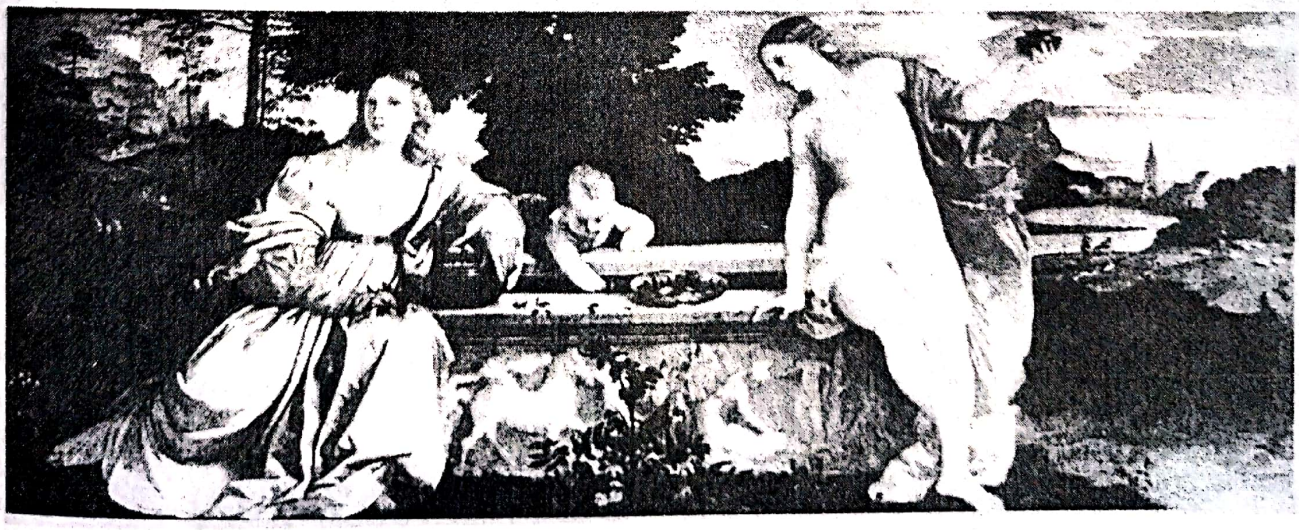
Situată, prin istorie, la întâlniri de zări, Veneţia, oraşul aşezat pe ape, al marilor palate cu ziduri dantelate, cetatea bronzului şi mozaicului îmbrăţişează două lumi, a Europei şi a Orientului. A Europei - prin ceea ce s-a definit ca spirit umanist şi căutare a rigorilor ce dăinuie, a Orientului - prin bucuria simţurilor pentru belşug şi opulenţă, pentru strălucitoarea eleganţă a lumilor terestre. Artişti şi arhitecţi, muzicieni şi ingineri, dogi, senatori, nobili şi prinţi au dăruit Veneţiei averi şi geniu, creaţie şi spirit.

La întâlnirea acestor două lumi şi epoci, între ecoul misticilor bizantine şi banchetele strălucitoare, se află opera lui Tizian. Veneţia, cetate unde sunt stăpâne lumina şi culoarea, a avut ambasador al artelor pe Tizian.

În secolul lui Tizian, Veneţia, deşi pierde puterea suverană peste ape, mări şi ţări îndepărtate, deşi turcii reprezintă un pericol real, deşi Vasco da Gama ia locul lui Marco Polo, Veneţia rămâne printre cetăţi cea mai frumoasă. Sfidează papi, puteri, coroane, regi şi nobili. Pictorul ei suveran este Tizian.

Regii şi papii îi cer portrete. Francisc I, Carol al V-lea, Filip al II-lea, Papa Paul al III-lea doresc a fi portretizaţi de Tizian. Paleta roşurilor somptuoase ajunge celebră. Roşul lui Tizian intră pe veci în armoniile picturii universale. Pigmenţii calzi reflectă bogăţia tonurilor coapte. Albastrurile sunt nuanţate spre verzuiuri transparente. Lumina mângâie în tonuri aurite alburi de fildeş. Culoarea mierii translucide, lacuri, glaciuri dau profunzime tonurilor. Tuşele aleargă, vibrează în lumina aurie sau în păstoase roşuri vibratile. Compoziţii ample cu banchete, cu personaje îmbrăcate în damascuri violete, dantele înnobilate de mărgăritare, platouri cu exotice oranjuri alătură în vase de ivoriu flori venite de departe. Falduri, turbane otomane, ziduri bătrâne acoperite de bosaje, oglinzi şi candelabre, cupe cu băuturi şi colorit de ambră, ducaţi de aur alunecând pe trupul lui *Danae*, frumoasa curtezană

TIZIAN. AMORUL SACRU ŞI AMORUL PROFAN. GALERIA BORGHESE. ROMA



blondă, sunt toate adunate de penelul, dăruit cu har, al marelui venețian. Compoziții cu zeci de personaje, nuduri, portrete vorbesc despre splendorile Veneției, despre creația spiritului uman, despre gestul și privirea încărcată de viață, despre splendoarea trupului uman. De la pictura lui Carpaccio, venețiana blondă, cu bucle legănate, devine în pictura lui Tizian simbol al frumuseții feminine.

La Bella, în ipostaza nudurilor venusiene, *La Bella* sub chipul Laviniei care l-a inspirat pe pictor, este definită de Tizian drept opusă imaterialei Simonetta. Idealul de frumusețe evanescentă, imaginat de florentinul Botticelli în Quattrocento, întruchipat de Simonetta, apare în contrast cu cel venețian propus de Tizian în Cinquecento. Idealul lui Tizian, opus celui florentin, este diferit și de concepția platonică a lui Giorgione, evocatoare a frumuseții ideale a trupului feminin. Tizian a fost cucerit de senzualitatea formelor și de splendoarea carnalității feminine. Idealul propus de pictor, în *Venus din Urbino* sau în *Danae*, rămâne prototip al frumuseții venețiene și al senzualității mediteraneene. Nudurile, cu forme ample, sunt imaginate în reverie calmă; în atitudini și gesturi de odihnă și relaxare. Ființele pictate de Tizian sunt simbol armonic al echilibrului biologic și spiritual. Ele exprimă dorința și bucuria de viață. *La Bella* este purtătoare de bijuterii, brățări, inele și colane, de pandantive și perle împletite în păr. Înconjurată de atlazuri moi, de sclipiri de aur și luciri lunare, *La Bella* este ecoul gustului estetic al Veneției din Cinquecento.

Lavinia sau *La Bella* întrupează frumusețea feminină, fascinantă prin spectacolul carnal și lumina blondă.

Iubirea sacră și iubirea profană, tema platoniciană tratată de Tizian, evoluează treptat în *baccanale* și în spirit panic. Comandate de Alfonso d'Este, *baccanalele*, compozițiile cu Bacchus și Ariadna, au devenit cortegii fastuoase. Armoniile cu roșuri ruginii desfată privirile. Bacante, în dans sălbatic întovărășite de muzicanți și cupidoni înaripați, de satiri și leoparzi, formează grupuri festive, expresie a bucuriei simțurilor. Compozițiile cu *baccanale*, pictate de Tizian, la tinerețe, cu debor-danta exaltare a culorii sunt reflexul vitalității meridionale și senzualității sale latine.

Opera lui Tizian, în pictura de șevalet, abordează o mare diversitate de genuri, toate având ca temă centrală *omul*. Compoziții (religioase – altare pentru biserici; scene alegorice și mitologice), portrete (de grup sau portrete individuale), nuduri definesc universul particular al meditațiilor și sintezelor lui Tizian: psihologia umană și climatul somptuos al societății Veneției în Cinquecento.

Impresionante compoziții cu subiecte religioase sunt transferate de Tizian în registrul laicului (*Prezentarea Fecioarei la templu*) sau al expresiei transcendente *(Înălțarea Fecioarei, Coborârea în mormânt, Flagelarea, Pietà*).

TIZIAN. PAPA PAUL AL III-LEA ȘI NEPOȚII.
MUZEUL CAPODIMONTE. NAPOLI

TIZIAN. AUTOPORTRET

Scanned with OKEN Scanner

TIZIAN. FLORA. UFFIZI. FLORENŢA

TIZIAN. LA BELLA. PALAZZO PITTI. FLORENŢA

Compoziţii cu caracter alegoric, ca *Amor sacru şi Amor profan,* ne introduc în lumea Umanismului şi spiritului platonic, în care Tizian era iniţiat prin lecturi, colocvii şi simpozioane animate de prezenţa filosofilor, care dădeau strălucire culturii şi evenimentelor Veneţiei.

Portretul, demn şi maiestuos, înseamnă, pentru Tizian, încrederea pictorului în valorile morale ale omului, corelarea între fizionomia particulară şi psihologia nuanţată a modelului; portretul înseamnă, totodată, pentru marele colorist pretextul armoniilor fastuoase, estetica şi rafinamentul artistic înalt în construirea imaginii.

Ţinuta elegantă a nobilului *Riminaldi* (Muzeul Pitti, Florenţa), privirea vie, obsedantă, a omului cu ochii gri, prezenţa fermecătoare, încărcată cu fluid magnetic, a aristocratului veneţian degajă fascinaţia de neuitat.

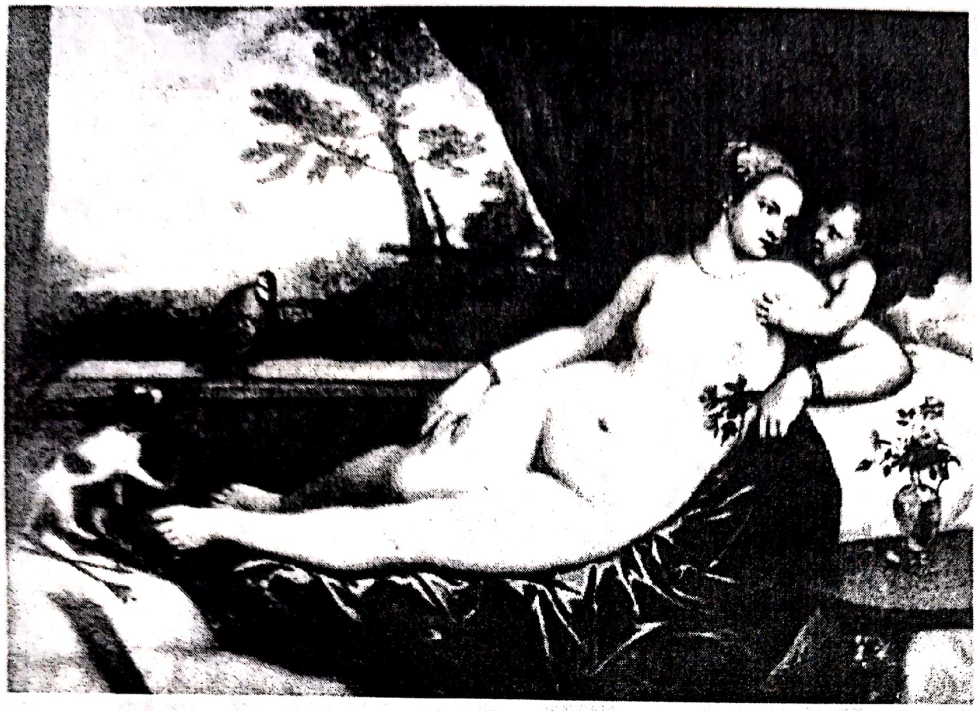
Concepţia Umanismului renascentist reflectată în creaţia lui Tizian proiectează reperele morale ale pictorului, evaluarea superioară a personalităţii umane echilibrate şi certe. Tizian defineşte fiinţa umană ca *summum* afirmat de individ în societate şi preţuit de aceasta pentru autoritatea spiritului. Individul excepţional, individul cu calităţi morale remarcabile, personalitatea umană strălucită este acceptată şi afirmată în societatea veneţiană, prin valorile sale superioare.

Viziunea lui Tizian introduce semnificaţii expresive distincte în portret, subliniind spiritul aristocratic, de castă socială şi de castă a spiritului. Chipuri celebre sunt descifrate de Tizian în dominantele prestanţei lor sociale, dar şi în eul secret al personalităţii lor umane. Spiritul trădător şi viclean al *Papei Paul al III-lea* este sesizat, la fel de penetrant, ca şi vanitatea şi înfumurarea *Regelui Francisc I*; orgoliul umanistului *Pietro Aretino* este surprins cu aceeaşi fineţe ca şi oboseala lui *Carol al V-lea*; spiritul burghez al *Catharinei Cornaro* sau răutatea *Isabelei d'Este* relevă, în aceeaşi măsură, capacitatea genială a pătrunderii şi analizei psihologicului uman.

Către sfârşitul vieţii, autoportrete şi portrete grave, subliniate de trăiri profunde şi priviri sfâşietoare de tristeţe, îşi fac loc în pictura lui Tizian, o dată cu fiorul tragic al sentimentului despărţirii ireversibile a artistului de pictură şi de Veneţia.

"Oraşul celor o sută de singurătăţi" glăsuieşte cu melancolie în operele titanului, la sfârşitul vieţii. *Ecce homo*, compoziţie-sinteză a unei lungi vieţi de analiză, este concluzia artistului care a cunoscut şi gloria şi bucuriile terestre, dar şi dimensiunea dramei însingurării, a marilor distanţe dintre *creator* şi semeni.

Scanned with OKEN Scanner

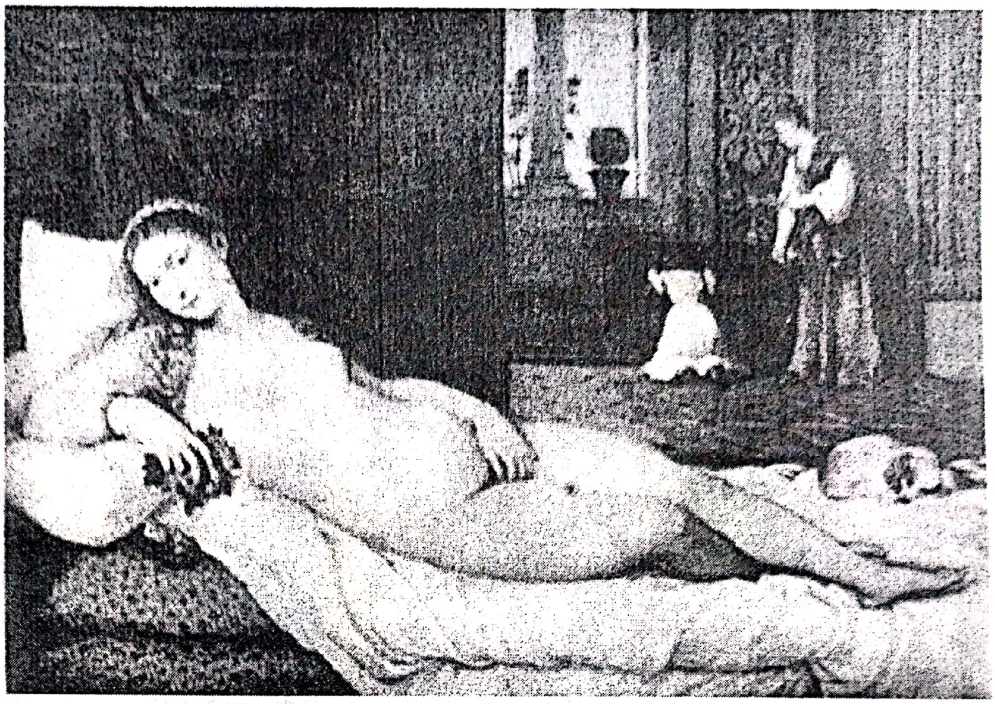


TIZIAN. VENUS. UFFIZI

TIZIAN. LAVINIA (TÂNĂRĂ CU FRUCTE). STAATLICHE MUSEEN. BERLIN.

TIZIAN. CAROL QUINTUL. MUZEUL PRADO. MADRID.

Scanned with OKEN Scanner



TIZIAN. VENUS DIN URBINO. UFFIZI. FLORENŢA

TIZIAN. PUNEREA ÎN MORMÂNT. LUVRU. PARIS

Scanned with OKEN Scanner

TIZIAN. FLAGELAREA (ÎNCORONAREA CU SPINI).
PINACOTECA. MÜNCHEN

TIZIAN. ASSUNTA (ÎNĂLŢAREA LA CER).
SANTA MARIA GLORIOSA DEI FRARI. VENEŢIA

Gramatica plastică a picturii în Cinquecento a înregistrat, prin geniul lui Tizian, câteva cuceriri fundamentale: *culoarea*, considerată protagonistă a picturii, şi *structura compoziţională* – concepută în organizarea savantă a spaţiului plastic renascentist, conformă ştiinţei complexe a *secţiunii de aur*, a perspectivei geometrice şi perspectivei cromatice.

Viziunea coloristică a lui Tizian a situat pictura în era sa modernă. Paleta tradiţională a picturii veneţiene, sublimată de Giorgione, este îmbogăţită şi perfecţionată de Tizian. Picturalitatea şi colorismul ating virtuozităţi expresive şi artistice necunoscute până la această dată. Masa cromatică, frumoasă în sine, prin împăstări şi strălucire a luminii, formulează, pentru întâia dată în pictură, principiul ei suveran: *culoarea*.

Efectuate nu prin ducturi sau conture desenate, formele sunt mase de culoare juxtapuse. Acordurile de culoare urmăresc armonii ale paletei spectrale. Tonuri de auriu şi ocruri calde, roşuri somptuoase şi oranjuri strălucitoare sunt alăturate tonurilor reci de albastru şi verde. Savuroase tonuri de roşu rubiniu şi negru catifelat sau alb fildeşiu sunt bine hrănite de pigment. Saturate ori fluide, definite ca masă aeriană deschisă, culorile urmează corelarea cu lumina intensă ori filtrată. Apropieri şi depărtări, nu prin iluzorii perspective geometrice, cum o făceau cu un secol înainte florentinii, ci prin *culoare*, cu o dezinvoltură pe care nu a avut-o nici unul dintre înaintaşii săi veneţieni, pictura lui Tizian se apropia de viitor.

Scanned with OKEN Scanner

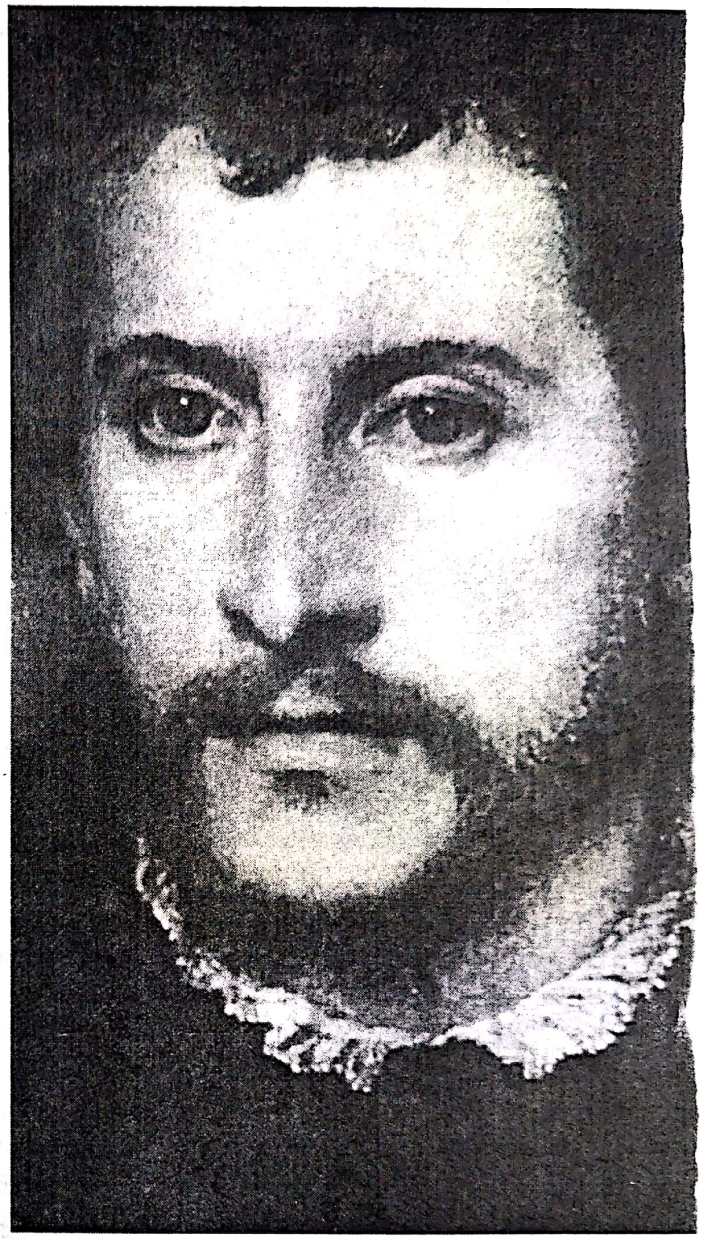
Sugestia distanţelor, de apropiere şi depărtare, se produce în imaginea concepută de Tizian cu ajutorul suprafeţei de culoare, prin relaţia calorică a culorilor şi echilibrul dozajelor acestora.

Paleta veneţiană în Quattrocento este dusă la apogeu de către Tizian. Culorile calde din prim-plan sunt situate în mase puternice creând efectul apropierii (*Venus din Urbino*). Ele strălucesc somptuos. Intensitatea lor luministică este mare. Culorile reci, prin intensitatea luministică mică, la rândul lor seducătoare, palpitându-şi fervoarea pigmentară şi transparenţele în ecrane luminoase, par a se îndepărta de privire către fundal. Lumina, penumbra şi întunericul au strălucire şi, respectiv, transparenţă. Tuşele de culoare sunt evidente, au viaţă proprie, sunt savuroase. Ele acoperă uneori pânza cu trasee mari, puternice şi vibrate, alteori, atingând doar fulgurant suprafaţa pânzei şi lăsând vizibil grundul cu o dezinvoltură necunoscută până la acea dată (*Papa Paul al III-lea şi nepoţii*, Napoli). Asemenea libertăţi de exprimare nicicând nu fuseseră folosite de pictori.

Experienţele colorismului lui Carpaccio, Bellini, Antonello da Messina sau chiar Giorgione devin acum, în opera lui Tizian, certitudine autoritară intrată în pictura universală nu numai ca *ecuaţie plastică* ci şi ca *ecuaţie estetică*. Dacă pictura lui Giorgione degajă expresia de mister şi vrajă poetică, pictura lui Tizian impune conceptul de *formă* şi *spaţiu pictural*, tratate şi înţelese, pentru întâia dată, în sensul *expresivităţii lor artistice*, în sensul savorilor optice oferite de culoare şi lumină. Pictura, formulată ca un spectacol vizual fascinant, era declarată, prin concepţia lui Tizian, *artă a culorii, a armoniilor cromatice* şi a *picturalului*. Îndrăgostit de tonurile calde, de preţiozităţi materiale, de fast şi strălucire, Tizian a dăruit picturii autoritatea colorismului, farmecul pensulaţiei, rafinamentul şi vraja *picturalului*.

Activitatea vastă a pictorului cuprinde nu numai compoziţii în ulei, ci şi grandioase fresce, care i-au adus celebritatea şi preţuirea contemporanilor.

Nobleţea şi măreţia viziunii, maniera liberă a mânuirii penelului şi înalta măiestrie a lui Tizian au proiectat colorismul şi pictura veneţiană la apogeul ei, au anunţat era modernă a artei culorii, a inflexiunilor poetice şi somptuoase ale armoniilor cromatice.

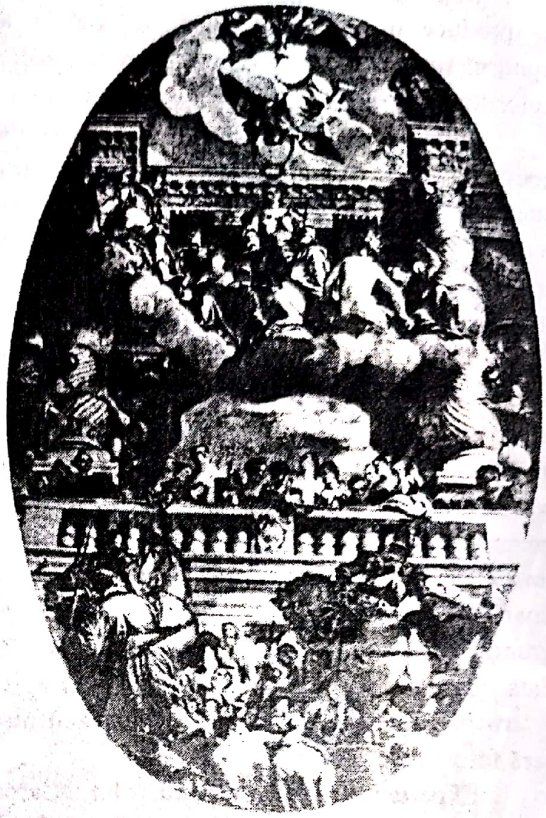


TIZIAN. PORTRETUL LUI RIMINALDI (DETALIU). PALAZZO PITTI. FLORENŢA.

VERONESE, *Paolo Caliari* (1528-1588). Contemporan cu Tizian, Veronese este apreciat a fi unul dintre străluciţii coloriştii al Şcolii veneţiene. Originar din Verona, el rămâne în istoria picturii ca un remarcabil compozitor cu referinţe la compoziţia de dimensiuni impresionante. În pictura de şevalet şi frescă, numeroase personaje, în mărime naturală, îl impun pe Veronese ca un savant cunoscător al anatomiei umane, al desenului şi culorii, al ştiinţei perspectivei. Viziunea sa de *spaţiu plastic* va împinge foarte departe imaginea în *trompe l'oeil*, *raccourci*-urile sale de înaltă virtuozitate depăşind experienţele epocii. Barocul este anunţat prin

Scanned with OKEN Scanner

TIZIAN. CAROL QUINTUL. PINACOTECA DIN MÜNCHEN.



VERONESE. TRIUMFUL VENEȚIEI. FRESCĂ DIN PALATUL DOGILOR. VENEȚIA.

compoziţiile sale gigantice, pictate pe pânză sau în frescele din palatele şi bisericile Veneţiei.

Preferinţa lui Veronese pentru scenele de banchet l-au făcut celebru, deşi calitatea colorismului şi picturalităţii operelor lui nu au atins condiţia artistică a operelor lui Giorgione sau Tizian. Compoziţiile lui Veronese tratează subiecte biblice, totdeauna ele fiind interpretate cu sentimentul contemporaneităţii Veneţiei, cu sentimentul laic, care face din personajele paticipante la banchet fiinţe cunoscute, observate şi studiate după chipurile concetăţenilor săi. Marile banchete sunt totodată pretexte pentru Veronese de a realiza naturi statice savuroase, cu fructe exotice alăturate cupelor de cristal sau de argint. Buchete de flori împodobesc ambianţe în care strălucesc brocarturi, pluşuri şi dantele, revărsări de bijuterii. Toate servesc unei singure realităţi: *Veneţia*, în toată splendoarea luxului şi frumuseţii ei, Veneţia în toată bogăţia ei. Veronese, aici, se alătură lui Tizian. El este pictorul care omagiază somptuozitatea Veneţiei şi pictează poemul lumii fericite a veneţienilor bogaţi.

Pretextul biblic, *Nunta din Canna, Ospăţ în casa lui Levi, Cina lui Simon fariseul*, este, de fapt, marele banchet veneţian.

Cronicar monden al spectacolului vieţii veneţiene, Veronese păstrează dragostea pentru regia marilor compoziţii.

Operele lui Veronese se impun prin valoarea compoziţiilor savante, prin valoarea decorativă şi coloritul strălucitor, prin lumina şi viziunea festivă, surse ale transformării Veneţiei în feerie.

Şcoala de pictură veneţiană a impus în Renaşterea italiană revelaţia culorii. Noile tehnici introduse în pictură de marii veneţieni vor influenţa ulterior şi evoluţia picturii altor ţări. Mai aproape de sufletul naturii, de lumina, de atmosfera, de universul policrom al vieţii, pictorii veneţieni au adus înţelegerea senzuală a materiei cromatice, sensibilitatea trăirii în faţa culorii şi luminii.

Prin Giorgione, Tizian şi Veronese colorismul veneţian anunţă viitoarea epocă modernă a picturii impresioniste.

Scanned with OKEN Scanner

VERONESE. CINA ÎN CASA LUI SIMON

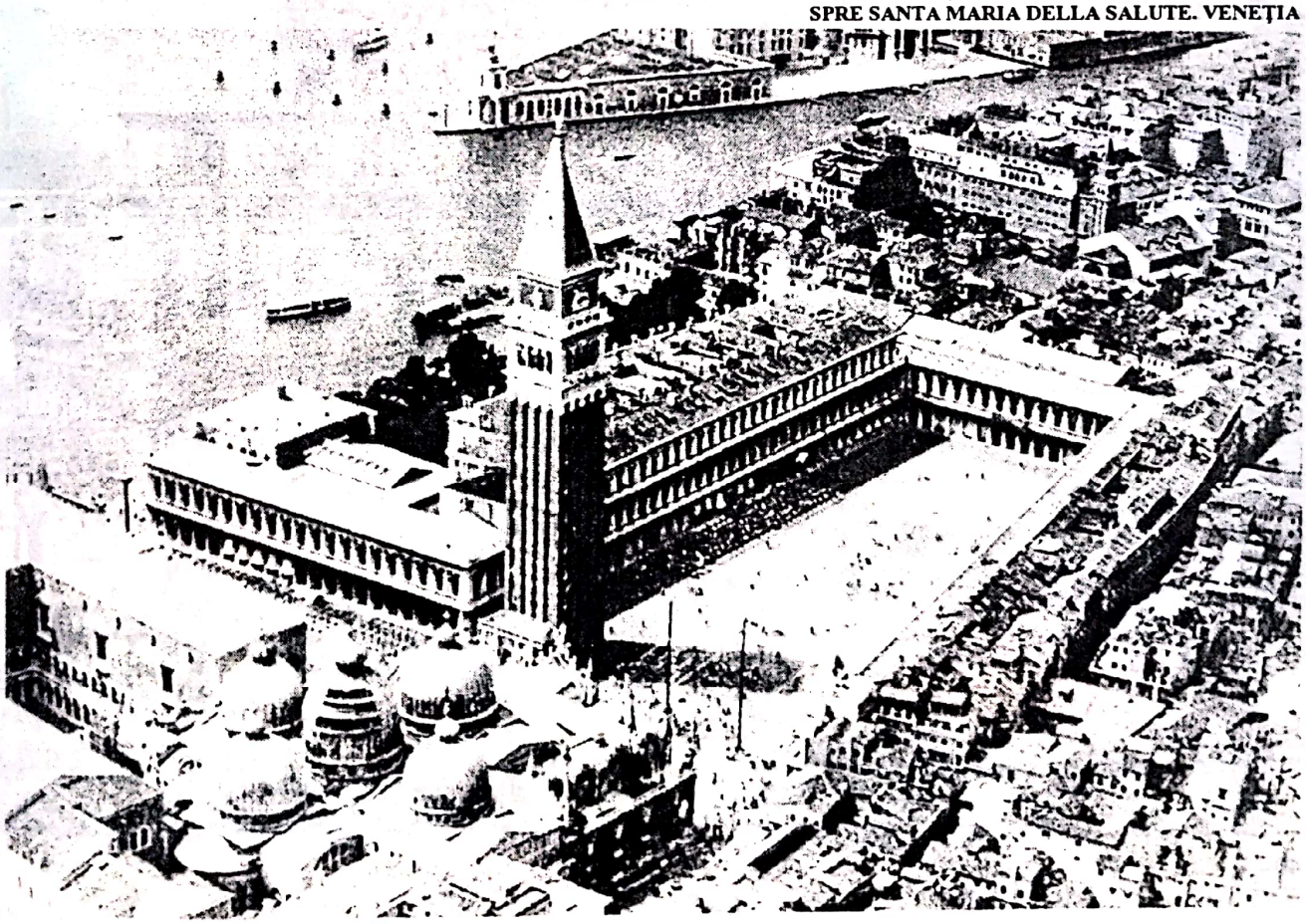
ARHITECTURA

Multe secole, Bizanţul a fost principalul furnizor al artei Veneţiei. Importul operelor de artă greceşti sosite din Bizanţ, ca şi primele edificii ale Veneţiei, influenţate de arhitectura Imperiului Bizantin, au fost asigurate de relaţiile directe stabilite între Veneţia şi Bizanţ. În arhitectură, monumentele cu caracter bizantin, datând din veacurile al VII-lea şi al XI-lea, păstrate la Torcello, au primit forma superlativă în construcţia bisericii *San Marco* din Veneţia. Reconstruită, în forma actuală, în secolul al XI-lea, biserica a avut ca model biserica *Apostoleion* din Constantinopol.

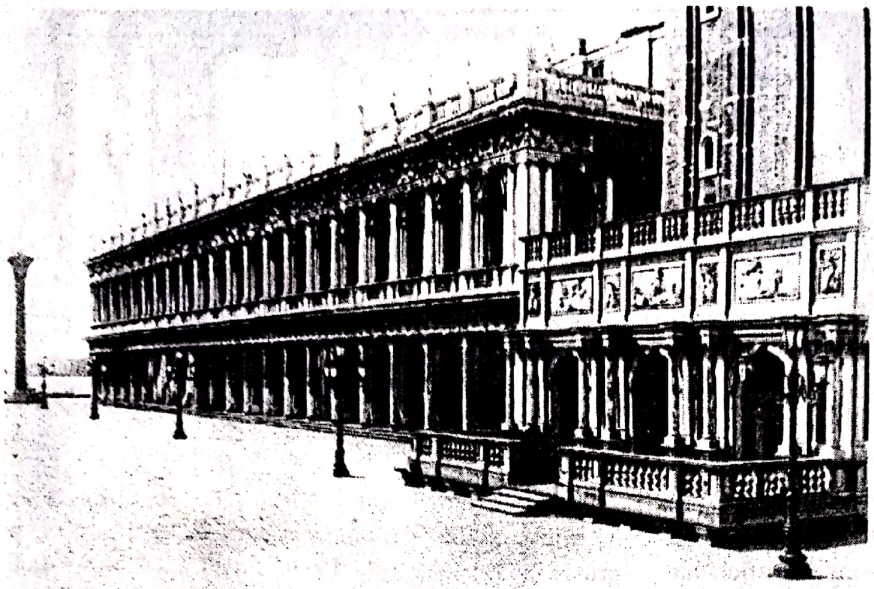
Zidăria de cărămidă, ascunsă de placajul de marmură şi de decoraţia romanică a edificiului, a primit în zona superioară cele cinci cupole, specifice construcţiei de tip bizantin. Arhitectura palatelor bizantine din Veneţia a fost recondiţionată în epoca goticului european aplicându-i-se, la exterior, decoraţia de tip gotic.

Centrul politic-administrativ al Veneţiei a căpătat dimensiunea urbană nouă în Renaştere. Simbol al gloriei şi puterii veneţienilor, reşedinţă a dogilor, centru al guvernului Serenissimei Republici, *Palatul Dogilor (Palazzo Duccale)* a fost

JACOPO SANSOVINO. PIAZZA SAN MARCO ŞI PIAZZETTA. VEDERE AERIANĂ SPRE SANTA MARIA DELLA SALUTE. VENEŢIA



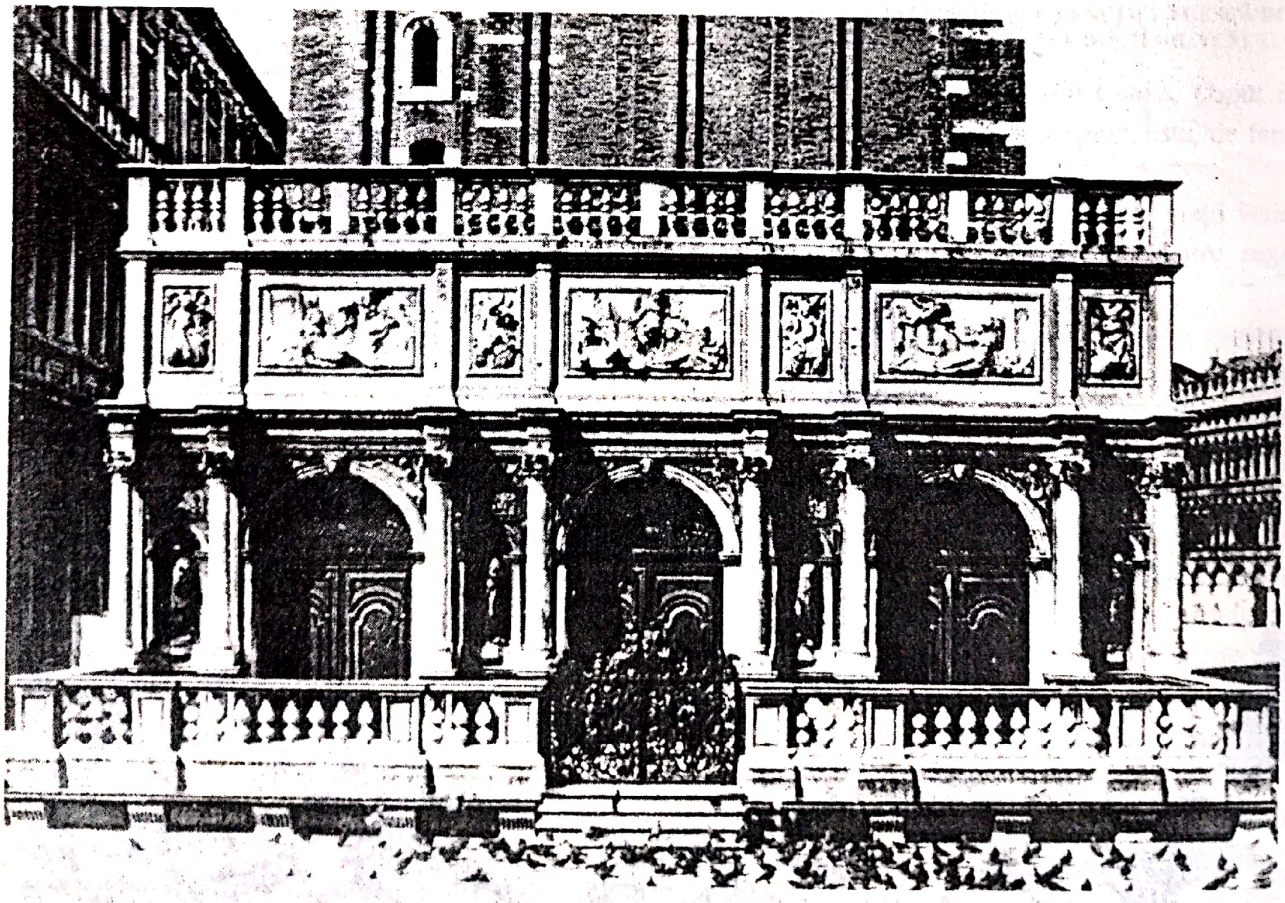
Scanned with OKEN Scanner



JACOPO SANSOVINO.
BIBLIOTECA SAN MARCO.
LOGGETTA. VENEŢIA

construit în secolul al XII-lea, transformat în secolele al XIV-lea şi al XV-lea, pe locul unui edificiu din secolul al IX-lea. Faţada principală a curţii interioare, bogat împodobită cu sculpturi, este un splendid exemplu de arhitectură renascentistă. Arhitectul şi sculptorul Jacopo Sansovino este creatorul celor două uriaşe statui ale zeilor *Marte* şi *Neptun*, siluete din marmură ce împodobesc palie-

JACOPO SANSOVINO. LOGGETTA ŞI BAZA CAMPANILEI. VENEŢIA



rul scării (*Scala dei Giganti*) proiectate de Antonio Rizzo.

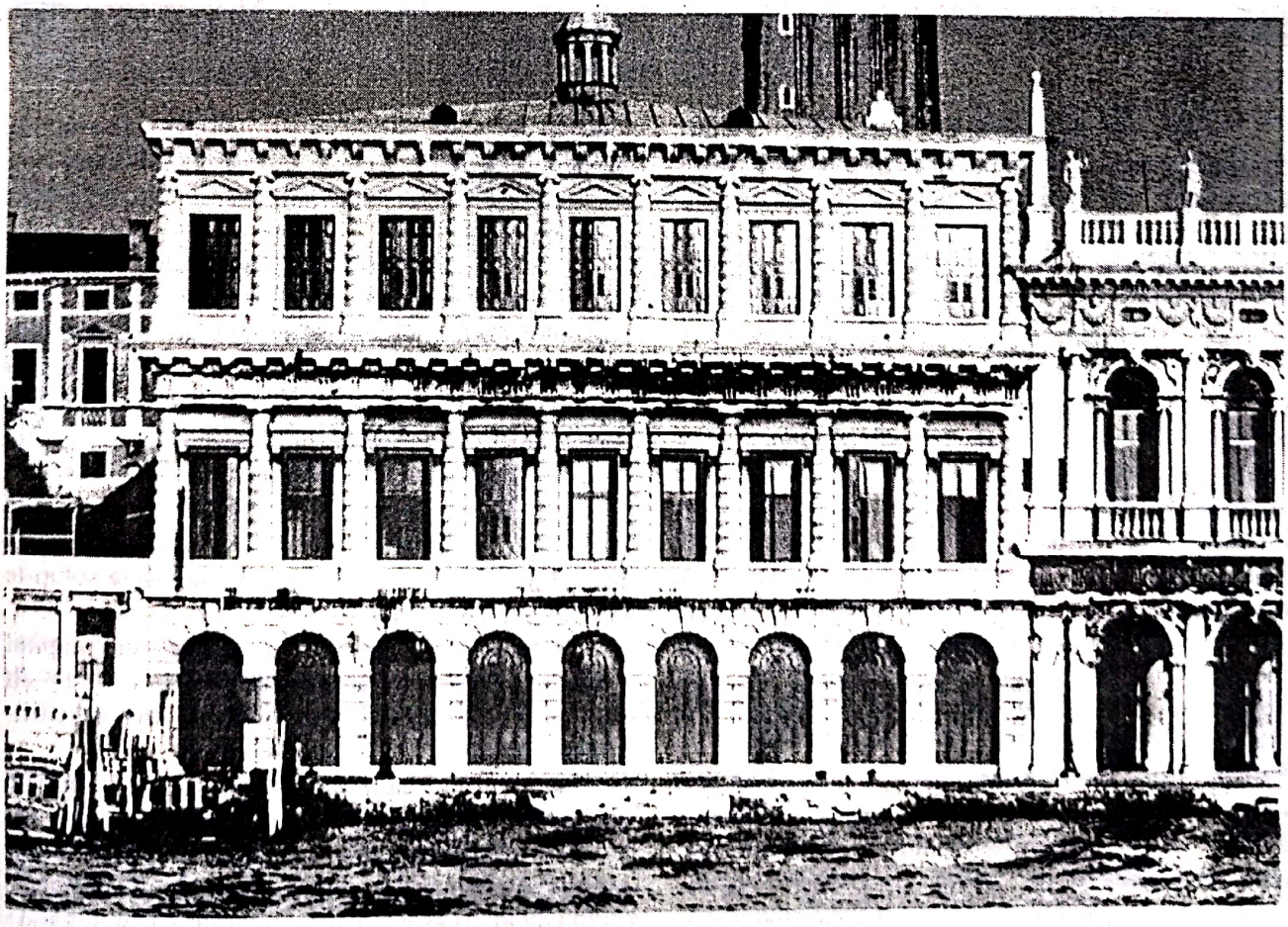
În epoca Renașterii, arhitecții au realizat caracterul unificator al orașului prin includerea edificiilor corelate între ele, funcțional și estetic, și concepute ca accente. În ideea cursivității fluente a căilor, spațiile libere dintre palate au fost completate cu palate noi: *Ca' Vendramin Calergi, Ca' Grimani, Corner della Ca' Grande, Contarini.* Acestora le-a fost adăugat *Ponte di Rialto*, proiectat de Palladio. Circulația pe uscat a fost concepută a asigura lungi trasee pietonale. În aceeași măsură, *Canal Grande* a devenit arteră continuă de circulație pe apă a ambarcațiunilor particulare sau publice. La mijlocul secolului al XVI-lea erau enumerate 100 de palate, 450 de poduri, 17 spitale, 120 de biserici și 235 de grădini dispuse în cele șase secțiuni zonale ale orașului.

În secolele al XV-lea și al XVI-lea, în *Piazza San Marco* au fost construite clădirea Procurației (*Procuratie Vecchie*, la începutul secolului al XVI-lea) și Turnul Orologiului (*Torre dell' Orologio*).

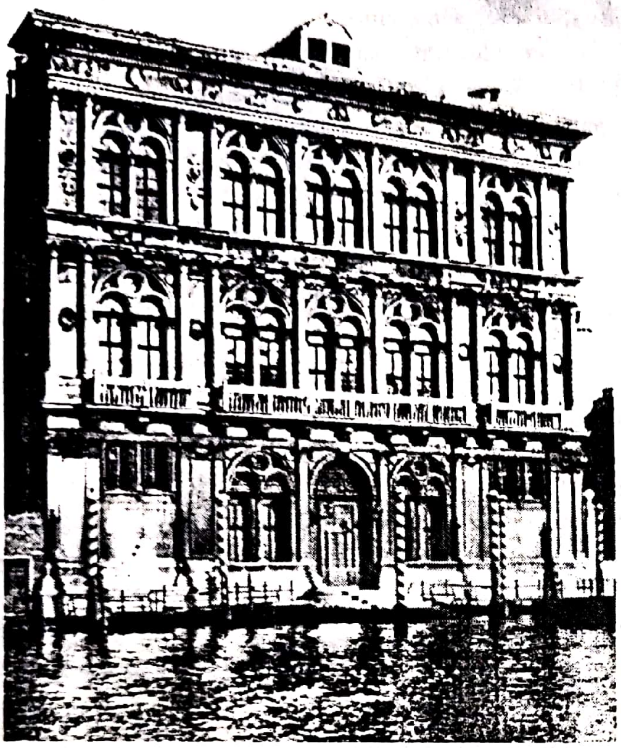
Conceperea finală a spațiului din *Piazza San Marco*, amplificarea pieței și superba sistematizare din fața bisericii se datorează Renașterii, geniului artistic al lui Sansovino.

Pe adevăratul său nume *Jacopo Tatti* (1486 – 1570), *Sansovino* a fost sculptor și arhitect, contemporan cu mari umaniști ai vremii, prieten cu Tizian și cu Aretino. Strălucită figură a Renașterii venețiene, Sansovino a reconstruit zona între *Piazza San Marco* și lagună, prin ridicarea celor trei magnifice clădiri: *Biblioteca (Libreria), Monetăria (Zecca)* și *Loggetta* (1540), alipită *Campanilei* (cu înălțimea de 99,600 m), a cărei primă construcție datează din secolul al X-lea. În fața *Palatului Dogilor* și *bisericii, Piazza San Marco* a fost prelungită cu încă un spațiu, mai mic, adiacent, numit *Piazzetta.* Ansamblul arhitectonic din *Piazza San Marco*, cu dialogul fastului bizantin și eleganța Renașterii, marchează în istoria urbanismului unul dintre cele mai spectaculare locuri ca originalitate și frumusețe estetică.

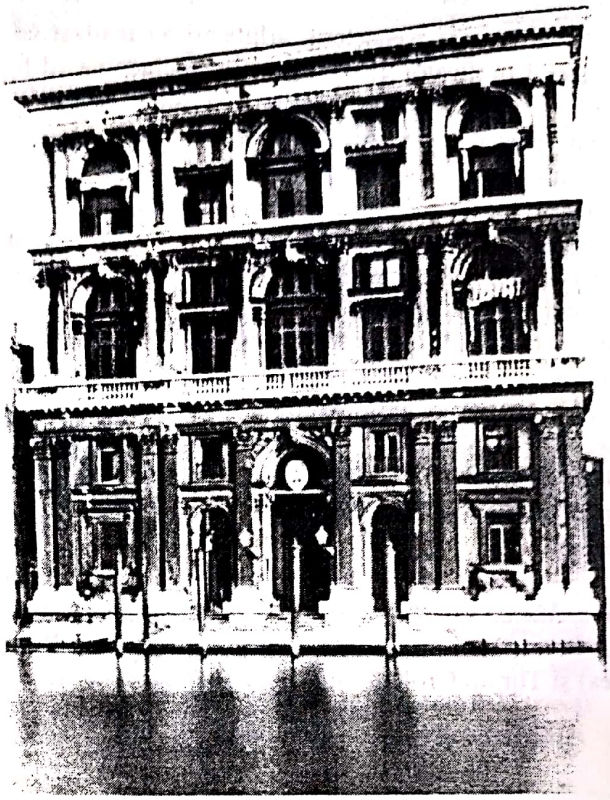
JACOPO SANSOVINO. ZECCA (MONETĂRIA). VENEȚIA



Scanned with OKEN Scanner



MAURO CODUSSI ŞI TULLIO LOMBARDO.
PALAZZO LOREDAN-VENDRAMIN-CALERGI. VENEŢIA



MICHELE SANMICHELI.
PALAZZO GRIMANI. VENEŢIA

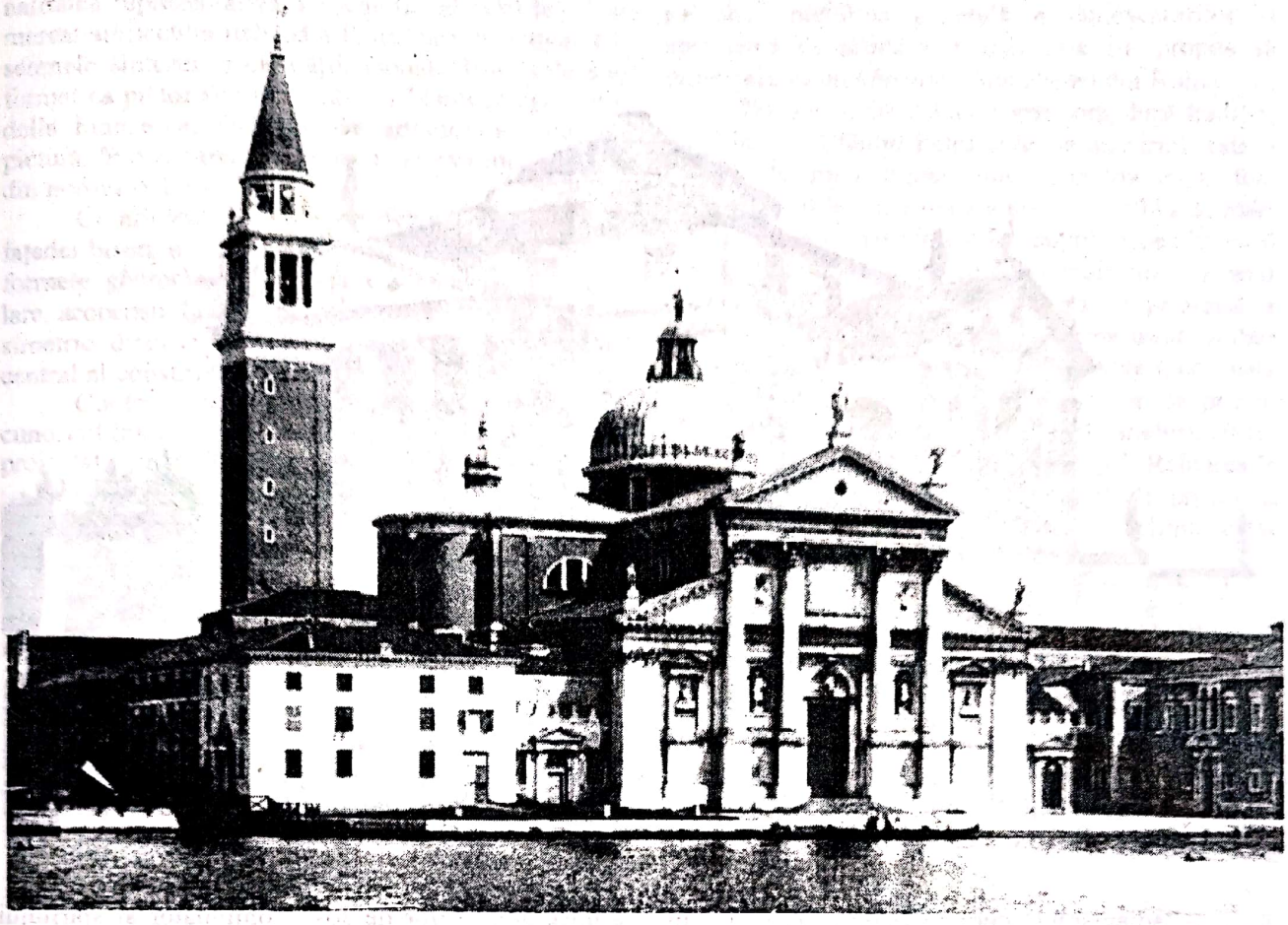
PALLADIO (Andrea di Pietro, 1508 – 1580), fiul lui Pietro della Gondola, s-a născut la Padova. Evenimentele importante ale vieţii lui Palladio încep în anul 1524 când soseşte la Vicenza. Aici lucrează ca cioplitor în piatră şi îşi petrece anii de formaţie şi primele reflecţii asupra operelor marilor arhitecţi contemporani. În 1537 întâlnirea cu umanistul vicenţian Gian Giorgio Trissino aduce comanda construcţiei *Villei de Cricoli*. Trissino i-a dat atunci viitorului arhitect pseudonimul, cu rezonanţe clasice, de *Palladio*. Tot Trissino l-a introdus în mijlocul umaniştilor şi l-a iniţiat în literatura latină. Împreună cu acesta a călătorit la Padova şi la Roma, unde a avut primele contacte cu ruinele antice şi cu monumentele Renaşterii, precum şi cu personalităţile Umanismului italian. După moartea lui Trissino cunoaşte un alt mare umanist, veneţianul Daniele Barbaro. Acesta, preocupat de pregătirea ediţiei operelor lui Vitruviu, l-a luat pe Palladio colaborator pentru ilustraţia lucrării. În acei ani, arhitectul a realizat proiectul pentru construcţia *Podului Rialto (Ponte di Rialto)* la Veneţia. Tot atunci îl cunoaşte la Veneţia pe Giorgio Vasari. Câţiva ani mai târziu i se publică tratatul de arhitectură *Quattro Libri*. La moartea lui Sansovino este numit *Publico Consultante Architettonico della Republica Veneta*.

În generaţia artiştilor şi arhitecţilor secolului al XVI-lea Palladio este o figură singulară. În opera sa sunt regăsite numeroase motive ale repertoriului antic, ca şi ecoul vechilor texte, în principal ale lui Vitruviu. Arhitect şi teoretician, Palladio a căutat în Antichitate să regăsească un exemplu particular, un arhetip care să-i servească punctului de plecare în reflecţiile sale. Opera sa, concretizată în numeroase construcţii proiectate în zona nordică a Italiei, a marcat puternic sensibilităţile orientate spre soluţiile clasice greco-romane.

Opera lui Palladio cuprinde un capitol important rezervat construcţiei *villelor*, un alt capitol – edificiilor publice şi un al treilea, edificiilor religioase.

Villele de ţară, casele oraşului, locuri de repaus ale gentilomilor oraşelor sau centre ale activităţilor agricole, de pe *terra ferma*, au fost mai multe secole fenomenul caracteristic Veneţiei.

Scanned with OKEN Scanner



PALLADIO. SAN GIORGIO MAGGIORE. VENEŢIA

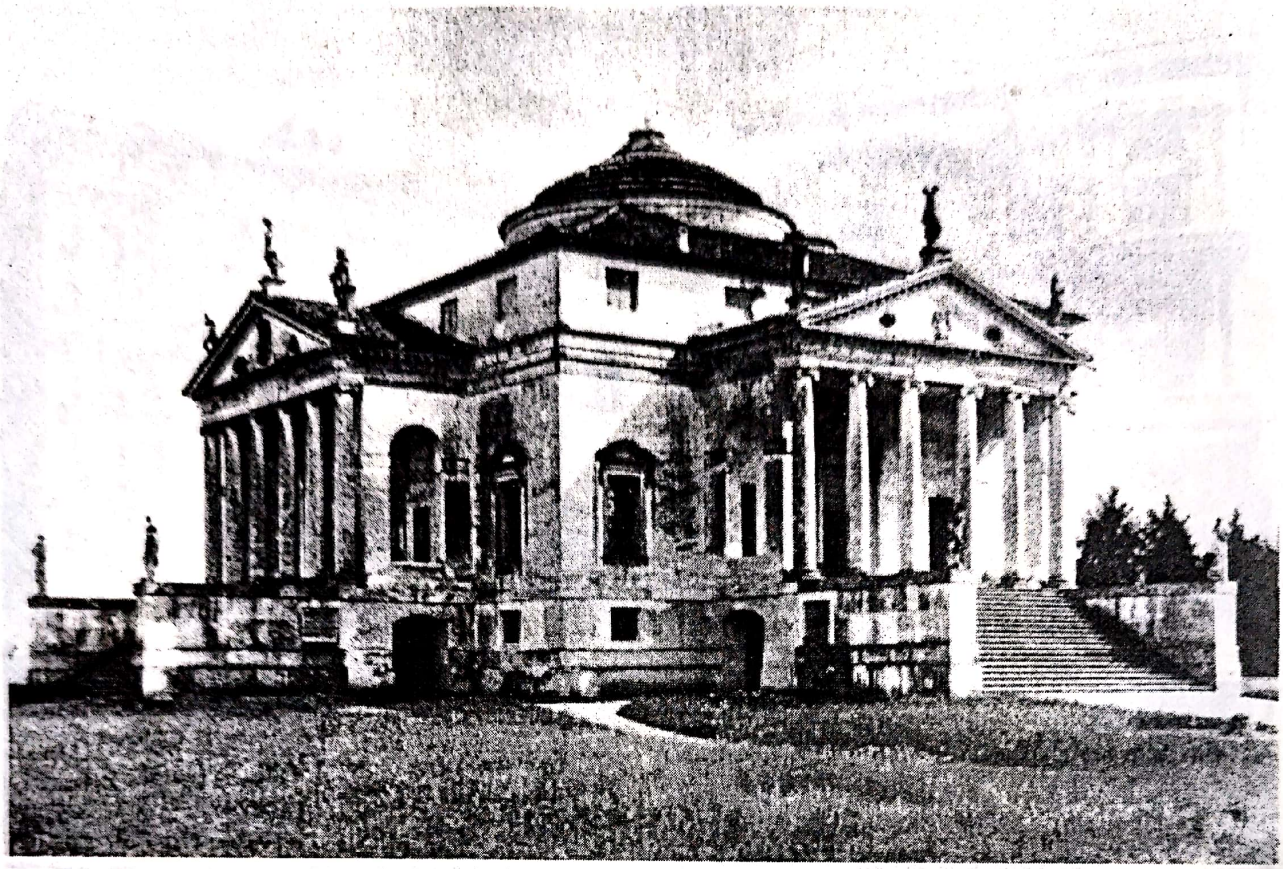
Primele *ville* au fost construite la mijlocul secolului al XV-lea, mai ales în zona Vicenzei.

Villa palladiană din secolul al XVI-lea renaşte *atrium*-ul antic şi pronaosul – încoronat de frontonul clasic triunghiular – susţinut de coloanele decorate cu capitele ionice. Armonia raporturilor şi proporţiile *numărului de aur* supun arhitectura şi ritmurile ordinei, simetriilor şi echilibrului. *Villa* patriciană cunoaşte prin Palladio definirea principiilor clasice, rămânând în cadrul secolului al XVI-lea, în timpul manierismului şi apariţiei stilului Baroc, nucleul rigorilor raţionale. În secolul al XVII-lea principiile curentului palladian au fost continuate de unii arhitecţi atât în Italia, cât şi în afara acesteia, îndeosebi în Franţa. Concepţia echilibrului şi măsurii a inspirat hotărâtor arhitecţii clasicismului francez al secolului al XVII-lea.

Printre numeroasele *ville* construite şi proiectate la Vicenza, Padova şi Veneţia de Palladio, edificiul cel mai celebru ca originalitate este *Villa Capra*, numită *Villa Rotonda* (Vicenza). În cadrul edificiilor publice *Teatrul olimpic* şi *Loggia del Capitaniato* din Vicenza oferă una dintre formulele clasicismului palladian ca şi numeroasele palate proiectate a fi construite în Vicenza sau Udine *(Palatul Thiene, Palatul Valmarana, Palatul Barbaran)*. Edificii religioase, ca cele din Veneţia, ansamblul mănăstirii *San Giorgio Maggiore*, cu biserica, *Redemptorul* şi *Campanila*, propun o viziune foarte personală în cadrul arhitecturii secolului al XVI-lea. Gruparea compactă în jurul fleşei *campanilei*, concepută ca reper vizibil la ieşirea în *bazinul San Marco*, marchează armonios spaţiul din faţa *Piazzettei* şi intrarea spre *Canal Grande*.

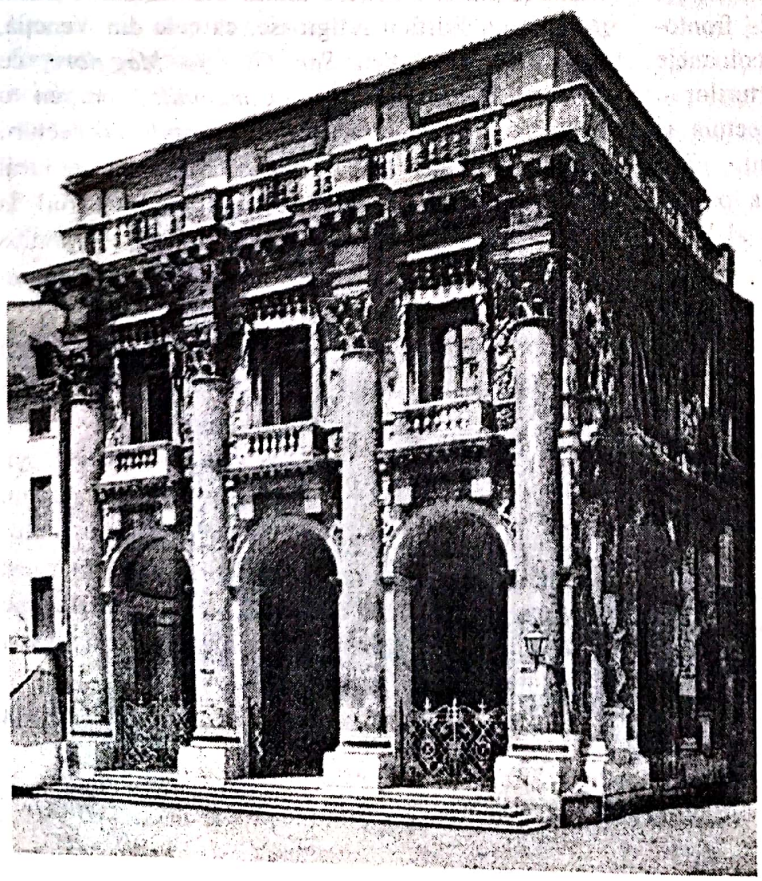
Conceptul clădirii desfăşurate pe dimensiuni mari, edificiul inventat pentru familiile puternice şi foarte bogate, a creat prototipul construcţiei rezidenţiale, demne pentru oricare suveran al Europei. Inspiraţia vie, cu ecouri ale spiritului greco-roman, va influenţa pentru multă vreme soluţiile arhitecţilor europeni. *La Rotonda (Villa Capra)* este, în acest sens, exemplul care l-a inspirat, mai târziu, pe Jacques Ange Gabriel în crearea la Versailles a edificiului graţios *Le Petit Trianon*.

Scanned with OKEN Scanner



PALLADIO. VILLA ROTONDA LÂNGĂ VICENZA

Palladianismul, curentul care a formulat în arhitectură tendinţele clasice, opuse exceselor barocului, s-a făcut simţit nu numai în Franţa, ci şi în Anglia, în concepţia lui Irigo Jones, şi în arhitectura Ţărilor de Jos. Continuator al spiritului clasic al antichităţii, Palladio a fost un precursor al Clasicismului, un Vitruviu al Renaşterii, personalitate crucială în arhitectura secolului al XVI-lea.



**ANDREA PALLADIO.
LOGGIA BERNARDA,
ÎN PREZENT PALAZZO COMUNALE.
VICENZA**

Scanned with OKEN Scanner

DONATO BRAMANTE (1444 – 1514) – personalitatea reprezentativă a secolului al XVI-lea – a marcat arhitectura italiană a Renaşterii de apogeu cu semnele sintezei şi clarităţii. Donato Bramante s-a format ca pictor sub influenţa lui Mantegna şi Piero della Francesca. Debutul său artistic l-a făcut în pictură, în decorarea cu fresce a câtorva monumente din nordul Italiei.

Ca arhitect, Bramante a debutat în realizarea faţadei bisericii din *Abbiategrasso* în care a îmbinat formele geometrice unghiulare cu cele semicirculare, acoperişul în două pante şi curba arcelor logiilor simetric dispuse în dreapta şi stânga elementului central al construcţiei.

Contemporan şi rival al lui Michelangelo, el a cunoscut înalta apreciere a Vaticanului pentru care a proiectat *Curtea Belvedere*.

Capodopera sa, care a impresionat la Roma spiritele estetice exigente, a fost *Tempietto* din *San Pietro in Montorio*. Proiectarea acestei construcţii i-a adus preţuirea generală a cunoscătorilor şi aprecierea deosebită a papei, care i-a propus să proiecteze *planul bazilicii San Pietro* din Roma.

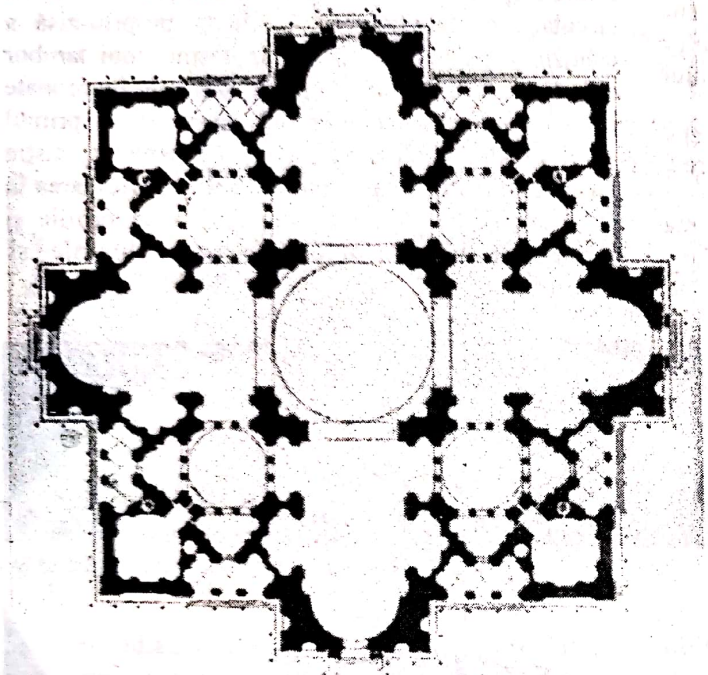
Tempietto, destinată a comemora, după tradiţie, locul în care Sfântul Petru suferise martiriul, este o clădire de mici dimensiuni. Construcţia a fost ridicată în curtea interioară a unui ansamblu de mari proporţii şi a rămas izolată în spaţiul respectiv, ca o bijuterie preţioasă ferită de ochii mulţimilor. Planul circular din care se înalţă silueta propriu-zisă a clădirii asigură zidul clădirii în forma unui tambur cilindric. Silueta se înalţă pe două nivele încoronate de o cupolă cu lanternă. Jur împrejur, la primul nivel, un şir de coloane toscane, fără caneluri, susţin un antablament cu balustradă şi baluştri. Reluarea în ecou circular a planului este ritmată de profile şi forme care definesc volumele clare, plinurile şi

BRAMANTE. TEMPIETTO.
SAN PIETRO IN MONTORIO. ROMA

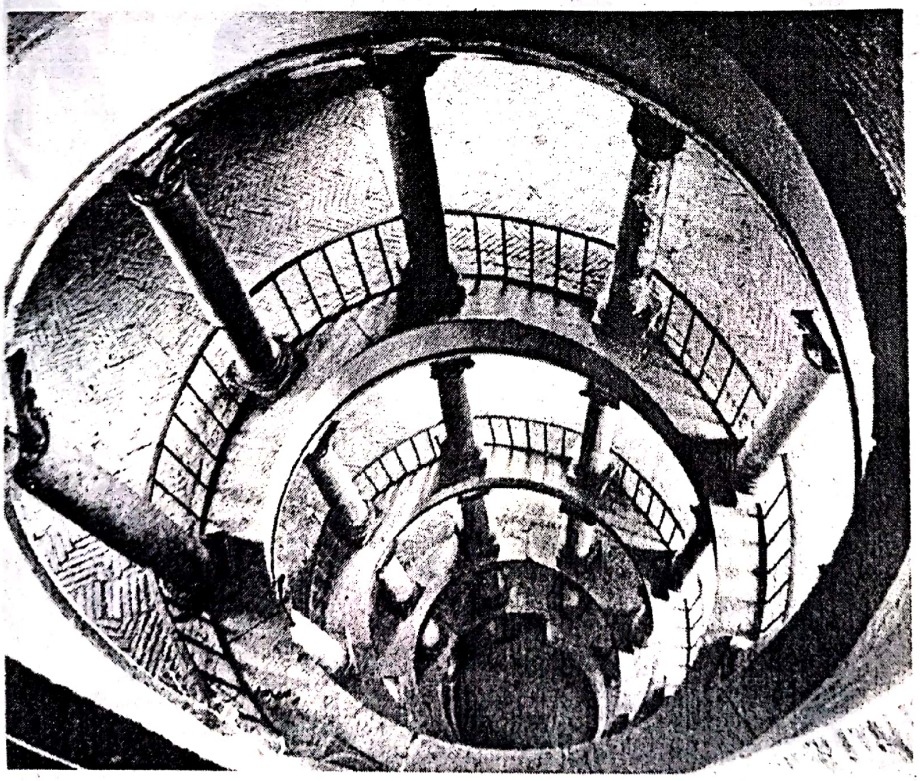
Scanned with OKEN Scanner

golurile. *Tempietto*, în eleganţa proporţiilor şi dimensiunea mică, pare a fi fost conceput de Bramante ca o creaţie pur estetică. Baza edificiului asigură trei trepte evazate discret în jurul coloanelor. Desfăşurarea concentrică, descreşterea ritmică a formelor, de la prima treaptă până la atticul cu baluştri şi continuând spre nivelul cupolei şi vârfulei împodobit, realizează estetica unei armonii în care *numărul de aur* se înlănţuie cu infinitezimale accente. Ilustrul arhitect face din geometrie artă şi, în acest caz, capodoperă.

Prin grandoare şi monumentalitate, prin proporţii şi armonie, *Tempietto* sfidează dimensiunea. Ordinea şi simplitatea, rezumate în claritate şi eleganţă, dau măsura geniului marelui arhitect, ale cărui principii vor influenţa puternic arhitectura europeană din vremea sa şi de mai târziu.



BRAMANTE. PLANUL BAZILICII SAN PIETRO. ROMA



BRAMANTE. VATICANUL. PALATUL BELVEDERE. SCARA HELICOIDALĂ. ROMA

Scanned with OKEN Scanner

RENAŞTEREA ÎN AFARA ITALIEI

Scanned with OKEN Scanner

RENAŞTEREA ÎN AFARA ITALIEI

ŢĂRILE DE JOS

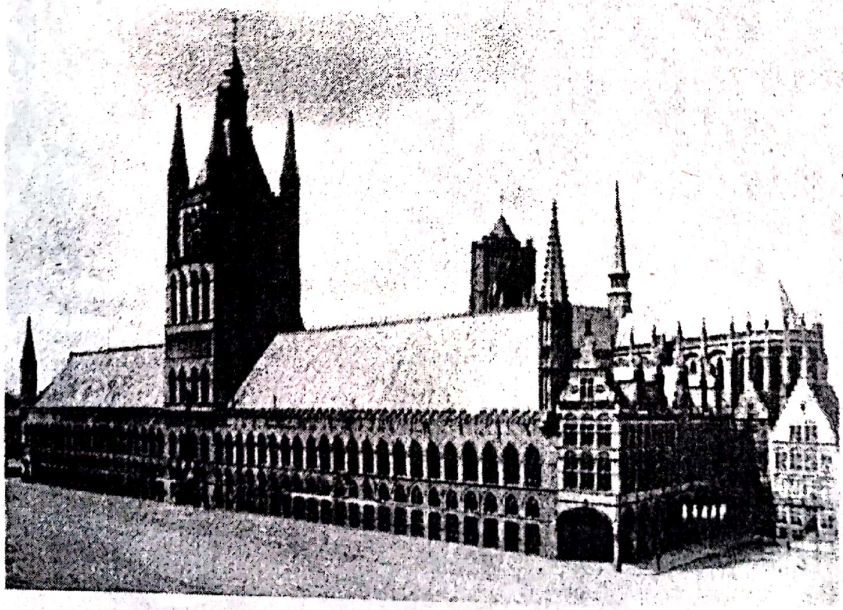
Renaşterea în nordul şi vestul Europei, în Ţările de Jos, Franţa, Germania şi Anglia compune un ansamblu eterogen cu câteva linii de forţă dominante care pot fi urmărite. În toată această zonă, persistenţa mentalităţilor goticului a durat de-a lungul întregului veac al XV-lea, în special în arhitectură şi sculptură. În acelaşi timp Renaşterea era, prin prezenţa Italiei, modelul de civilizaţie în domeniul artei şi gândirii. Dintre arte, pictura a fost cea care a aderat în chip evident la spiritul umanist al Renaşterii.

În secolele al XV-lea şi al XVI-lea, societatea Ţărilor de Jos se caracteriza prin dezvoltarea spectaculară a economiei. Oraşe ca Bruges, Anvers sau Amsterdam au cunoscut o strălucire deosebită. În secolul al XV-lea puţine oraşe ale Occidentului au atins gloria activităţii economice din Bruges. Mai mult decât atât, fermecătoarea aşezare traversată de canale, umbrită de vegetaţie şi copaci seculari era şi loc prielnic meditaţiei filosofice şi visării poetice. Centru de întâlnire a culturii umaniste, oraşul Bruges a fost viu animat de personalităţi intelectuale de renume, filosofi şi mari gânditori, ca Erasmus şi Thomas Morus, iar în pictură a fost centrul Şcolii flamande, reprezentat de nume ca: Jan Van Eyck, Memling, Hugo Van der Goes şi Gerard David.

Centru bancar spre care se orientau toate relaţiile de afaceri importante ale nordului Europei, acest burg medieval a fost cetatea care a inventat cuvântul "bursă" pentru desemnarea pieţei financiare, după numele unei familii de bancheri, Van der Burse.

La sfârşitul secolului al XV-lea, oraşul Anvers era un puternic centru comercial, preferat de navigatorii portughezi, pentru ca spre 1550 să devină principala piaţă financiară şi cetatea cea mai populată din Ţările de Jos. În secolul al XVI-lea, acesta va fi şi un puternic centru industrial, prosper în ateliere de sticlărie şi manufacturi de faianţă, în fabrici de mătase şi negustoria de vopsele; oraşul era, de asemenea, centru vestit pentru experţii în şlefuirea diamantelor şi comerţul cu pietre preţioase. Spre sfârşitul secolului al XVI-lea, acest puternic centru comercial decade în urma unor crize succesive.

Bogăţia ducatului de Burgundia venea, în parte, din agricultura în care flamanzii aveau un foarte înalt nivel de dezvoltare. În afara culturilor



HALELE DIN YPRES. BELGIA

Scanned with OKEN Scanner

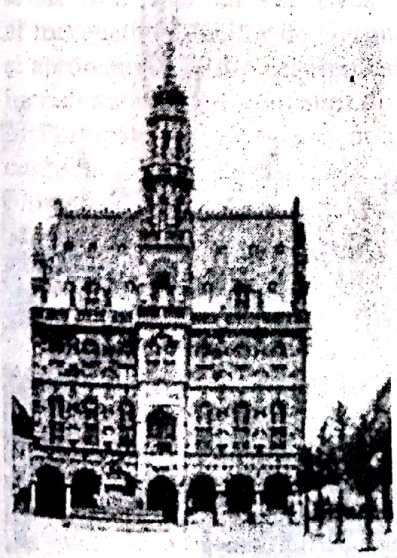
alimentare tradiţionale, ei produceau lână şi cânepă pentru industria textilă. În secolul al XV-lea curtea burgundă se impusese printre cele mai strălucite ca fast în Europa, iar moda burgundă era model de extravaganţă şi lux.

Consideraţiile generale asupra artei flamande din secolul al XV-lea au în atenţie, atât condiţiile dezvoltării economice şi politice ale societăţii, cât şi relieful geografic al zonei, clima, lumina şi ambianţa, sezoanele care se succed într-o continuitate, având ca dominantă climaterică temperatura rece. Frecvenţa ploilor şi norilor, viaţa desfăşurată în interior, în cele mai multe zile ale anului, vor constitui pentru pictori aspecte obiective observate în ambianţa teritoriului locuit de ei.

Niciodată strălucitoare ca în sudul continentului, ci discretă, difuză sau cenuşie, lumina nordică, atunci când răzbeşte printre nori, este sărbătoare şi bucurie de viaţă, este eroul principal al zilei. Ca atare, în pictura flamandă lumina – caldă, vibrând intim în interioare, şi lumina fluidă, uşoară şi transparentă din exterior, pătrunsă misterios prin ferestre sau înregistrată în depărtarea ecranelor filtrate – va fi cel mai frumos eveniment omagiat de artiştii Ţărilor de Jos.

Câteva aprecieri generale asupra artelor din această zonă geografică a continetului ne vor servi înţelegerii şi evaluării aportului culturii flamande în cadrul artei europene a secolelor al XV-lea şi al XVI-lea.

PRIMĂRIA DIN AUDENARDE. BELGIA



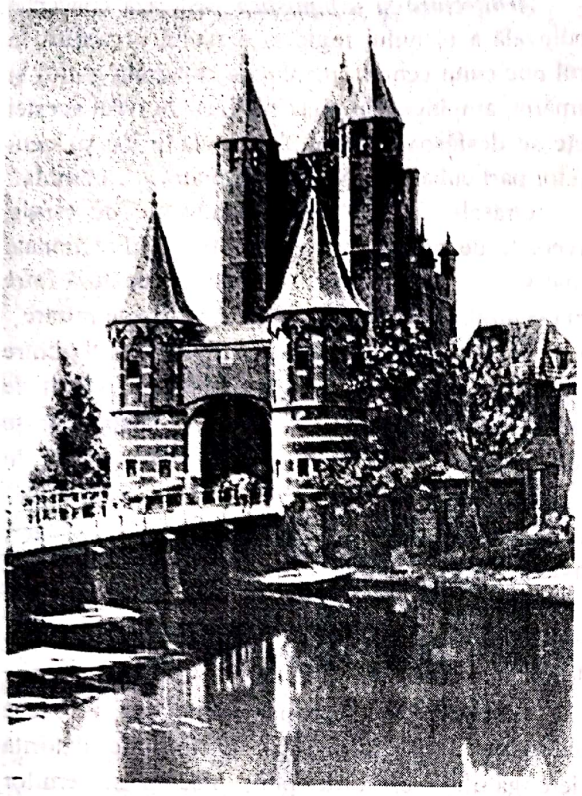
Arhitectura şi urbanistica păstrează concepţia medievală a planului logic al oraşului organizat în jurul nucleului central, marcat de catedrala gotică şi primărie, amplasate în piaţa publică. În jurul acestei pieţe se desfăşoară ansamblurile clădirilor şi locuinţelor particulare, construite din piatră şi cărămidă.

Oraşele flamande sunt străbătute de canale, traversate de poduri. Străzile pietruite, direcţionate radial sau în forma grilei, sunt căi de legătură între piaţa centrală şi zidurile cetăţii cu porţile de intrare.

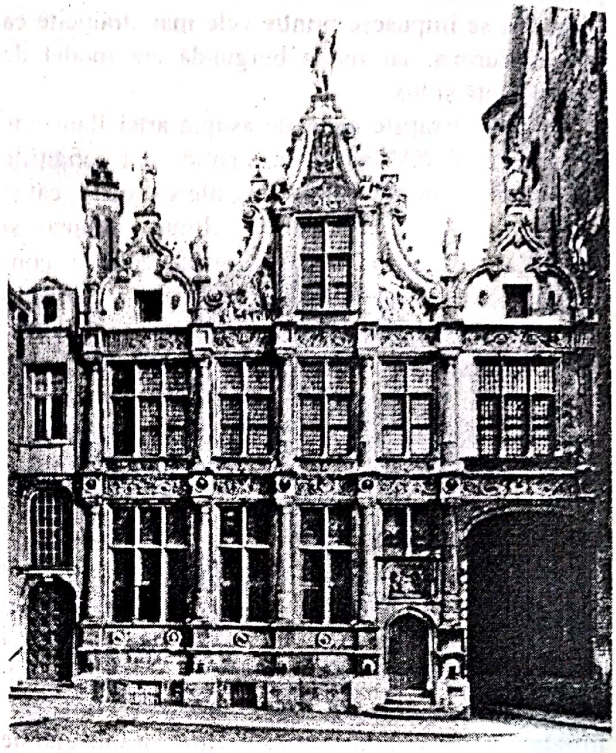
Exceptând Rotterdamul, devenit unul dintre cele mai mari oraşe medievale şi având statut de oraş liber încă din secolul al XIV-lea, celelalte oraşe erau puţin mai restrânse ca desfăşurare spaţială, în comparaţie cu celelalte oraşe europene ale vremii. Centrele urbane ale Ţărilor de Jos: Gand, Bruges, Anvers, Haga, Bruxelles, Amsterdam sunt punctate de catedrale gotice şi de pieţe publice, urbanismul lor având ca notă caracteristică prezenţa numeroaselor canale şi poduri. De aceea, unele dintre oraşe au fost comparate cu Veneţia. Arhitectura păstrează până târziu acoperişul ascuţit, de tip gotic, datorită îndelungatului sezon de ploi, precum şi iernilor foarte reci.

JAN VAN EYCK. PORTRETUL MARGARETEI VAN EYCK. MUZEUL GROENINGE. BRUGES

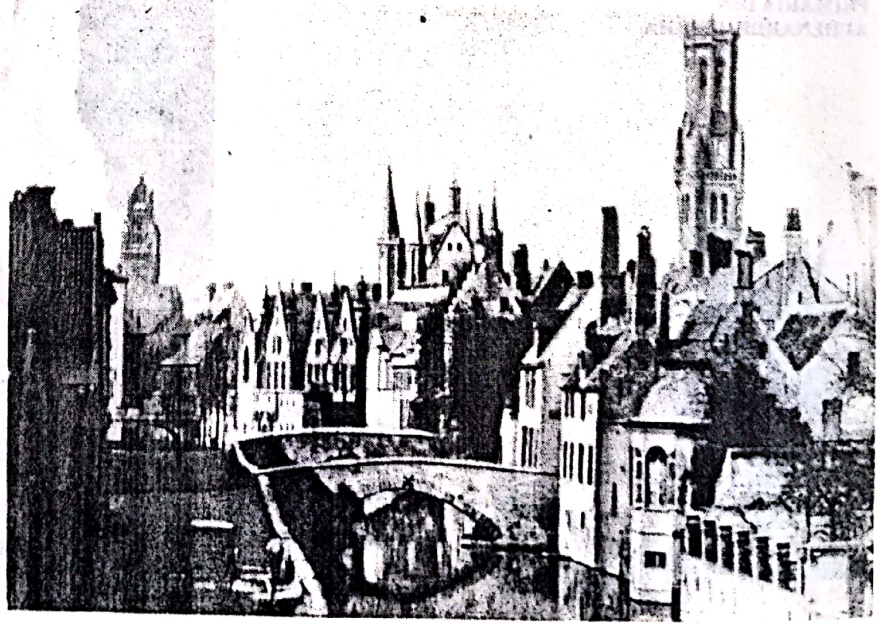
Scanned with OKEN Scanner



POARTA AMSTERDAM.
HAARLEM

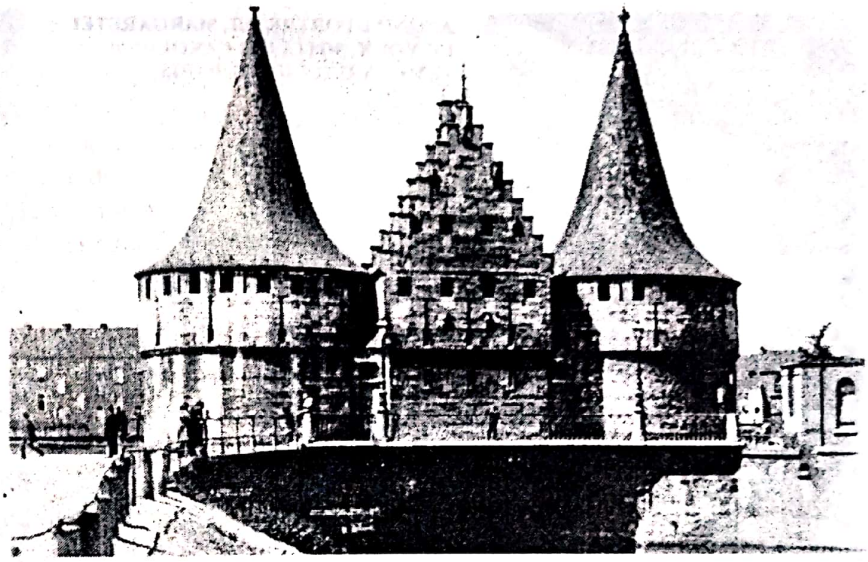


TRIBUNALUL DIN BRUGES
DE JAN WALLOT ŞI
CHRISTIAN SIXDENIERS



CHEIUL VERDE DIN
BRUGES

„LA RABOT". POARTA ORAŞULUI GAND



Sculptura a cunoscut modeste manifestări dependente de ornamentarea spaţiului catedralei. Cioplite în lemn, sculpturile sunt reflex al experienţei artei gotice. Adeseori policromat sau acoperit cu foiţă de aur, lemnul împodobeşte altarul pictat din interiorul catedralelor şi bisericilor. Succesul şi gloria, cunoscute în secolul al XV-lea de pictorii italieni în arta frescei, le-au trăit în aceeaşi epocă artiştii Ţărilor de Jos în pictura în ulei. Aici, planşeta din lemn – suport al tabloului pentru pictura în ulei – va fi purtătoarea evoluţiei tehnice şi expresive a imaginii.

Structura genetică a poporului flamand, tradiţiile locale, mediul fizic îşi spun cuvântul în formularea concepţiei, viziunii plastice şi modalităţilor morfologice ale picturii. Epoca Renaşterii timpurii în Ţările de Jos, indiferent de regiunea francofonă sau regiunea unde se vorbea flamanda, a fost propice dezvoltării artelor. Mecenatul burghez şi mecenatul princiar al Curţii burgunde susţineau artele şi artiştii. Jan Van Eyck, de pildă, beneficiar al mecenatului ducilor de Burgundia, a fost pictorul şi apropiatul lui Filip cel Bun care, de câteva ori, i-a încredinţat pictorului misiuni diplomatice, îndeosebi în Portugalia. Burghezia şi nobilimea flamandă au cunoscut în acest secol o viaţă luxoasă. Aici, ca şi la Florenţa în vremea tinerilor Giuliano şi Lorenzo de' Medici, turnirul făcea parte din desfăşurarea spectaculară a evenimentelor cotidiene.

Exerciţiul războinic se împleteşte în oraşele nordice cu viaţa cumpătată practică sau religioasă. Echilibrul, şi nu excesele mistice, îi caracterizează pe flamanzi. Mecenatul din timpul Ducelui Filip cel Îndrăzneţ, devenit Conte de Artois şi Conte de Flandra, sau din timpul lui Filip cel Bun, care a dobândit Brabantul, Olanda, Frizlanda şi Luxemburgul, va fi o epocă strălucită pentru pictură. Portretul cunoaşte, în aceste condiţii, o efervescenţă pe care nu o aflăm în alte părţi ale Europei. Oraşele, situate la mici distanţe unele de altele, vor asigura comunicarea pictorilor şi osmoza concepţiei unitare a Şcolii flamande. Viziunea omogenă va caracteriza preocuparea generală a pictorilor pentru evocarea vieţii contemporane cu aspectele ei caracteristic citadine. Observarea pasionată a detaliilor reale, uşor recognoscibile, a fizionomiilor şi tipurilor etnice, a costumelor somptuoase şi a interioarelor elegante şi confortabile sunt nu numai documente autentice despre nivelul elevat al civilizaţiei urbane a flamanzilor, dar şi despre gustul estetic rafinat al acestora.

În Ţările de Jos, ca şi în Italia, pictorii au fost primii, înaintea arhitecţilor şi sculptorilor, desprinşi din spiritul colectiv al mentalităţii de breaslă. Jan Van Eyck, Rogier Van der Weyden, Memling, Hugo Van der Goes, Quentin Metsys au fost numele strălucite impuse admiraţiei şi preţuirii de către semeni în societate prin calităţile lor excepţionale. Umanismul Renaşterii, pătruns în arta pictorilor flamanzi, a fixat interesul asupra *omului*. Tema de predilecţie a pictorilor a fost dezvăluirea personalităţii individului şi rolul acesteia în societate. Încă de la primele opere cunoscute, dezvoltarea portretisticii a subliniat vocaţia pictorilor flamanzi pentru interpretarea chipului uman şi pentru nuanţarea psihologică a individualităţii modelului. Portretele datorate unor pictori anonimi, ca aceia care au realizat *Bărbatul cu paharul cu vin*, *Portretul Margaretei de York, soţia lui Carol Temerarul*

Scanned with OKEN Scanner

ANONIM. PORTRETUL MARGARETEI DE YORK, SOŢIA LUI CAROL TEMERARUL. LUVRU. PARIS

ANONIM. BĂRBATUL CU PAHARUL DE VIN. LUVRU. PARIS

(Luvru), sau *Portretul de femeie* (National Gallery, Londra), pictat de Maître de Flemalle, autoritară personalitate a debutului picturii flamande, au pus în valoare calităţile remarcabile ale interpretării pătrunse în universul grav al sufletului, dincolo de exteriorul fizionomiei. Italienii admirau frumuseţea formelor fizice şi anatomice şi erau preocupaţi să le transforme în realităţile lor artistice prin proporţii armonioase, adesea idealizate, şi prin raportul clasic al trăsăturilor fizionomice. Mai mult decât atât, pictorii italieni amplificau această frumuseţe, ei fiind influenţaţi de idealul estetic al operelor antice greceşti, ale elenismului târziu şi ale artei greco-romane.

Flamanzii vor fi atraşi de misterul sufletului, de expresia care înnobilează fizionomia prin valori morale. Frumuseţea chipurilor în picturile flamande este datorată exclusiv transfigurării expresive. Fizionomiile şi datele evocatoare ale vârstelor biologice înaintate (riduri, musculatură ţeapănă, privirea obosită) sunt aspecte ale unor realităţi naturale observate în cele mai mici detalii, fără ca pictorul să încerce să le elimine sau să le înfrumuseţeze. Ele ne invită să le descifrăm frumuseţea eului spiritual, să le admirăm gravitatea.

Tăria valorilor estetice ale picturii flamande se află în două aspecte fundamentale: unul ţine de *conţinut* şi *viziune*, altul ţine de *formă*. În conţinut ideea demnităţii umane, subliniată de situaţii sau acţiuni ale subiectului, este fixată în expresia de gravitate a privirii, gestului şi atitudinii.

În *formă*, flamanzii au demonstrat dotaţia plastică excepţională manifestată în planul culorii, prin picturalitatea suprafeţei cromatice şi spaţiului plastic, duse la înalte virtuozităţi estetice.

Aportul esenţial al picturii flamande în secolul al XV-lea se datorează măiestriei tehnicii în ulei, precum şi folosirii perspectivei lineare şi perspectivei cromatice.

Articularea în armonie a detaliului şi ansamblului se datorează fixării luminii în pata de culoare şi în cizelarea pastei cu minuţiozitate de bijuterie. Suprapuse în straturi, culorile sunt izolate de lacuri şi *glacis*-uri. Picturalitatea materiei şi pastei compacte primeşte în ultimul strat translucidităţea de răşină şi transparenţa de email.

Lumina, atât de iubită de nordici în această regiune a continentului, a fost şi este pentru pictorii flamanzi un univers al visului, al exaltării optice şi estetice. Clipa de strălucire a soarelui este nepreţuită. În pictura lui Van Eyck, lumina îşi filtrează razele, face să pâlpâie ori să vibreze în nestemate bronzuri şi obiecte de metal. În peisajele din Delft, pictate mai târziu de Vermeer, efluviile de lumină iradiază cu forţă magică. Brocarturi, voaluri, catifele, pluşuri somptuoase, mătăsuri şi postavuri devin în viziunea lui Van Eyck sau Memling subiecte de extatice elanuri estetice. La flamanzi, lumina este subiectul care transfigurează totul. Lumina este marele modelator. Anorganicul primeşte viaţa expresivă a glomerulelor de culoare, acoperite de epiderma lacurilor transparente, izolatoare şi ocrotitoare de orice degradare.

Scanned with OKEN Scanner

Desenul, mijloc de expresie fundamental în studierea anatomiei umane de către flamanzi, a creat repere noi în observarea realităţii naturale şi a dezvoltat în mod deosebit două genuri: *portretul* şi *compoziţia*. "Numărul de aur", "secţiunea de aur" au fost folosite de pictori, sculptori şi arhitecţi ca principii estetice venite în ajutorul descifrării şi organizării imaginii inspirate de realitatea recognoscibilă. *Raccourci*-ul, desenul datorat unghiului de vedere dificil, ca şi perspectiva geometrică au fost noile cuceriri în domeniul desenului, aplicate în *spaţiul plastic*.

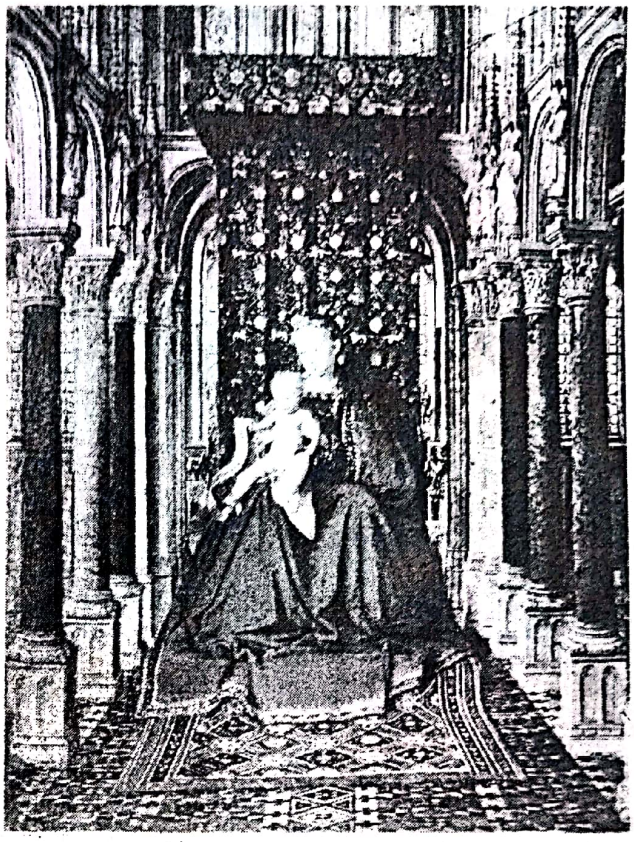
Marii teoreticieni ai Italiei, arhitecţii Alberti şi Brunelleschi sau pictorii Uccello şi Piero della Francesca, au perfecţionat noile concepte ale spaţiului plastic italian generalizate în arta întregii Italii şi în arta din afara acesteia.

În Ţările de Jos, în acelaşi secol, perspectiva geometrică va fi aplicată şi perfecţionată îndeosebi în pictură prin folosirea perspectivei florentine, umbriene şi veneţiene.

Clima rece şi umedă a nordului a determinat construirea edificiilor înalte, cu acoperişuri ascuţite şi cu ferestre alungite prin care să pătrundă lumina şi să poată fi văzută lumea din afară, până la mari distanţe. Conceptul de *spaţiu plastic* flamand va asimila formula florentină a lui Uccello şi cea umbriană a lui Piero della Francesca. Acestor principii le-a fost adăugată perspectiva cromatică veneţiană. Încăperile sunt pentru pictorii flamanzi subiect de analiză a unui bogat inventar de forme, mobilier, draperii, obiecte plasate într-un spaţiu cubic închis, văzut perspectivic. Plafonul şi dalajul podelei, lambriul din lemn definesc planurile care închid încăperile. Ferestrele lărgesc spaţiul camerei, lasă privirea să alerge în afară. Astfel, ochiul cuprinde imaginea străzilor oraşului, zăboveşte asupra de-taliilor şi activităţilor de pe canale şi poduri. Grupuri citadine, în conversaţie, personaje integrate peisajului urban animă ambianţa. Toate detaliile din depărtare sunt pictate în dimensiuni descrescânde până se transformă în mici siluete, amintind pictura de manuscris. Uneori, spaţiul încăperii se amplifică datorită oglinzii convexe în care este proiectată viaţa străzii.

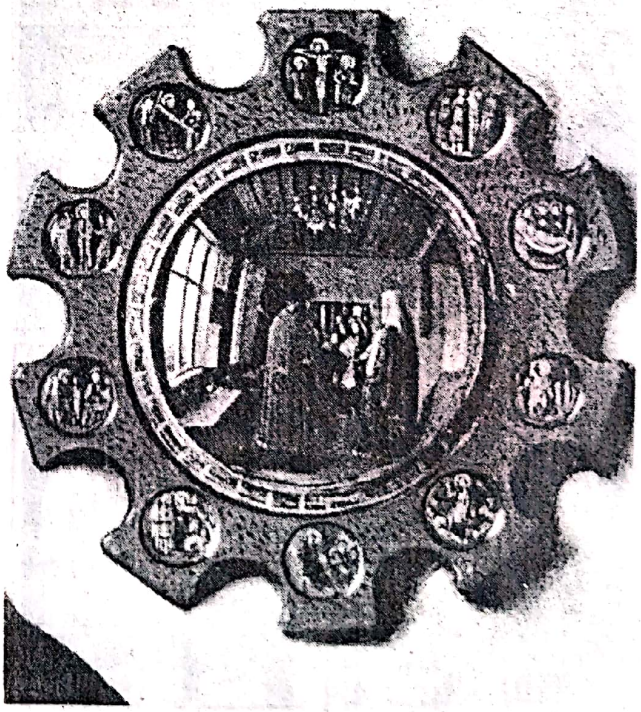
Perspectiva cromatică sau "aeriană" completează impresia adâncimii prin aşezarea culorilor calde şi a substanţialităţii lor pigmentare în primplan şi a culorilor reci şi fluidităţii lor în fundal.

Descoperirea perspectivei a jucat un mare rol în imaginea pictată de flamanzi. Viaţa de interior prezentată de pictori a fost îmbogăţită de aceştia



JAN VAN EYCK. FECIOARA CU PRUNCUL. PANOUL CENTRAL AL TRIPTICULUI

JAN VAN EYCK. OGLINDA. DETALIU DIN PORTRETUL SOŢILOR ARNOLFINI



Scanned with OKEN Scanner

JAN VAN EYCK. MADONA CANCELARULUI ROLIN. LUVRU. PARIS

HUBERT VAN EYCK ŞI JAN VAN EYCK. ALTARUL MIELULUI MISTIC. BISERICA SAINT BAVON. GAND

prin proiecţia lumii exterioare văzută prin fereastră, graţie sugerării celei de-a treia dimensiuni. Pictura în ulei a ajuns să fie atât de bine stăpânită de către flamanzi, încât atelierele acestora, celebre în toate ţările Europei, au devenit puncte de iniţiere, aproape obligatorii pentru contemporani, considerate astfel mai ales de pictorii germani. De asemenea, lucrări ale artiştilor flamanzi au fost achiziţionate ca opere de mare preţ, intrând în colecţii prestigioase ale Italiei. În Sicilia şi sudul Italiei, faima acestor picturi l-a determinat pe Antonello da Messina să le privească şi să le studieze cu atenţie şi, chiar mai mult decât atât, să folosească principiile culorii în ulei pe care le va transmite apoi şi pictorilor din nordul Italiei, cu deosebire celor de la Veneţia. Astfel, primii italieni care au folosit procedeele flamande ale suprapunerilor de lacuri şi *glacis*-uri, creând forma şi suprafaţa cromatică anvelopată, au fost pictorii veneţieni din Quattrocento.

În aceste coordonate, de conţinut, viziune şi limbaj, operele artiştilor flamanzi s-au înscris şi s-au impus admiraţiei semenilor vremii lor, fiind dorite a intra în cele mai pretenţioase spaţii culturale ale Flandrei şi ale Italiei. Asemenea centrelor de pictură ale Italiei, Şcoala de pictură flamandă a devenit la fel de strălucită prin efervescenţa creatoare şi posibilitatea instruirii artistice oferite tinerilor.

Pictura în secolul al XV-lea

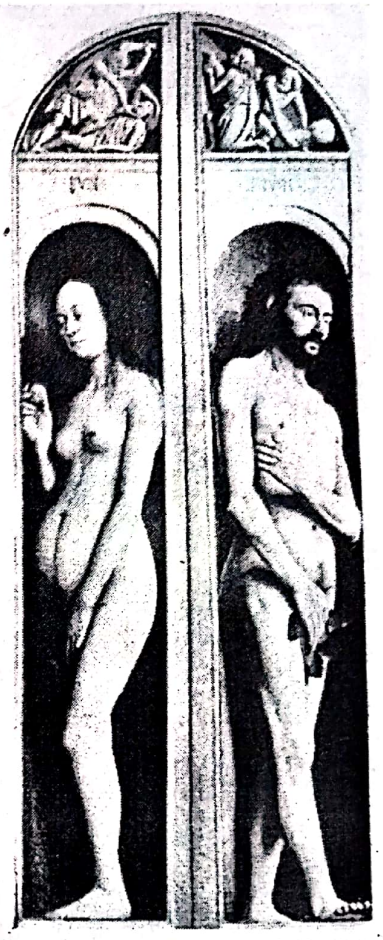
JAN VAN EYCK (1390 – 1441) este primul mare nume al picturii flamande.

Împreună cu fratele său, Hubert Van Eyck, el a realizat una dintre primele capodopere ale artei flamande: *Altarul mielului mistic.*

Lucrarea este valoroasă nu numai prin frumuseţea plastică în sine, dar şi pentru semnificaţiile estetice pe care le-a impus în epocă. Aflată la *Catedrala Saint Bavon* din *Gand*, iniţial biserica Sfântului Ioan, *Altarul mielului mistic* a fost inaugurat solemn în 1432. Altarul poliptic pictat de fraţii Van Eyck a fost realizat graţie cheltuielilor suportate de consilierul municipal al oraşului Gand. Ambiţia şi dorinţa susţinerii artelor sunt aspecte vădite ale societăţii înstărite şi în avânt economic, care a favorizat evoluţia şi maturizarea fenomenului Renaşterii. Polipticul are ca temă omagierea şi slăvirea simbolului creştinătăţii. În panoul central al altarului poliptic, personaje numeroase, reprezentând categorii diverse ale societăţii flamande, participă la marea sărbătoare. Îmbrăcaţi festiv, în grupuri solemne, cavaleri călări în armuri, cu

Scanned with OKEN Scanner

JAN VAN EYCK. MADONA CANONICULUI VAN DER PAELE. DETALIU. BRUGES



HUBERT VAN EYCK ŞI JAN VAN EYCK. ADAM ŞI EVA. DETALII DIN ALTARUL MIELULUI MISTIC

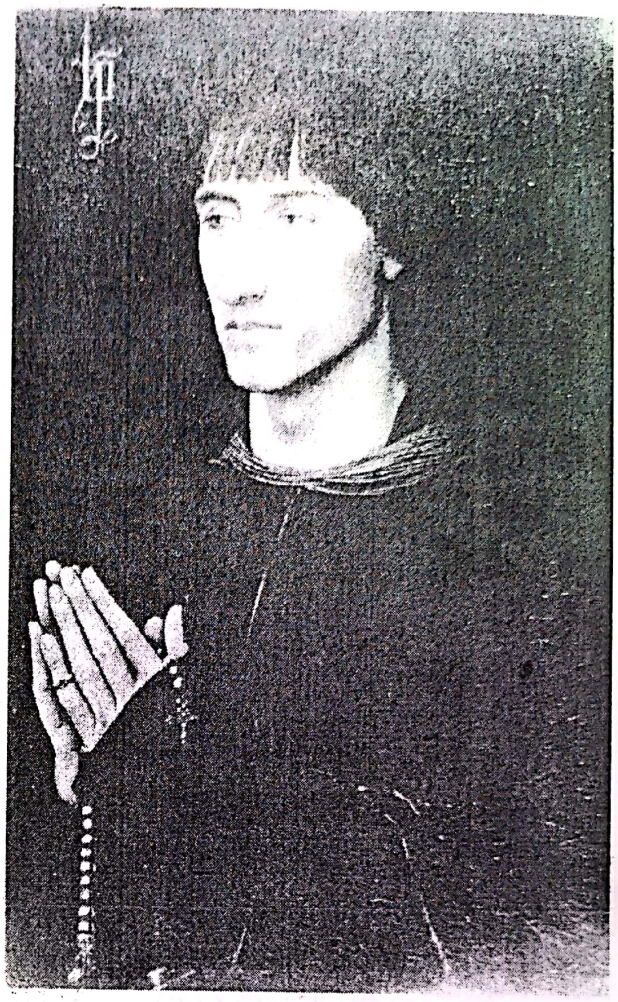
drapele şi arme, cu flamuri multicolore, prelaţi ai bisericii, papi, episcopi, călugări şi pelerini, burghezi de la oraşe se îndreaptă către *altarul mielului creştinătăţii*. Acţiunea se desfăşoară într-un minunat peisaj de sat, în mijlocul naturii înverzite a primăverii, din care, în fundal, se înalţă mica siluetă a bisericii gotice. Fără cele două prezenţe – biserica şi altarul – care, prin semnificaţii, trimit la religie, festivitatea ar avea un amplu caracter profan, de sărbătoare locală. Subiectul religios apare, astfel, integrat lumii laice. Localizarea geografică şi istorică a satului şi naturii flamande, fizionomii particulare, costume somptuoase, atitudini şi gesturi caracteristice fixează realităţile cognoscibile. Existenţe observate şi studiate sunt interpretate liber. În afara simbolului religios, detaliile şi ansamblul compoziţional ilustrează o societate sensibilă la valorile practice. Compoziţia centrală oferă spectacolul bunăstării materiale şi conştiinţei de sine, amintind *Cortegiul regilor magi*, pictat de Gozzoli.

Două dintre panourile polipticului prezintă pe *Adam şi Eva*, figuri biblice, transferate în contemporaneitatea flamandă atât prin alegerea modelelor care au pozat cât şi prin interpretarea lor. Chipuri vârstnice, uzate de viaţă şi muncă, *Adam şi Eva* au trupuri care şi-au pierdut supleţea şi graţia. Anatomia Evei, cu pântecul obosit de naşteri, impresionează prin adevărul care nu desfigurează, ci obligă la reflecţie asupra vieţii şi destinului uman. Atitudinea Evei, ţinuta şi privirea ei au o demnitate gravă. Adam, neidealizat, se defineşte ca personalitate, responsabil de viaţa sa şi a celorlalţi. Simbolic, cuplul *Adam şi Eva*, în interpretarea lui Van Eyck, sunt un fel de "părinţi ai omenirii".

În alte panouri laterale ale polipticului sunt pictaţi îngeri cu figuri şi costume contemporane, care cântă la instrumente muzicale ale vremii. *Voleul îngerilor muzicanţi* prezintă chipuri de adolescente şi tinere flamande, cu bucle blonde

Scanned with OKEN Scanner

JAN VAN EYCK. PORTRETUL CARDINALULUI ALBERGATI



ROGIER VAN DER WEYDEN. PORTRETUL LUI PHILIPPE DE CROY. ANVERS

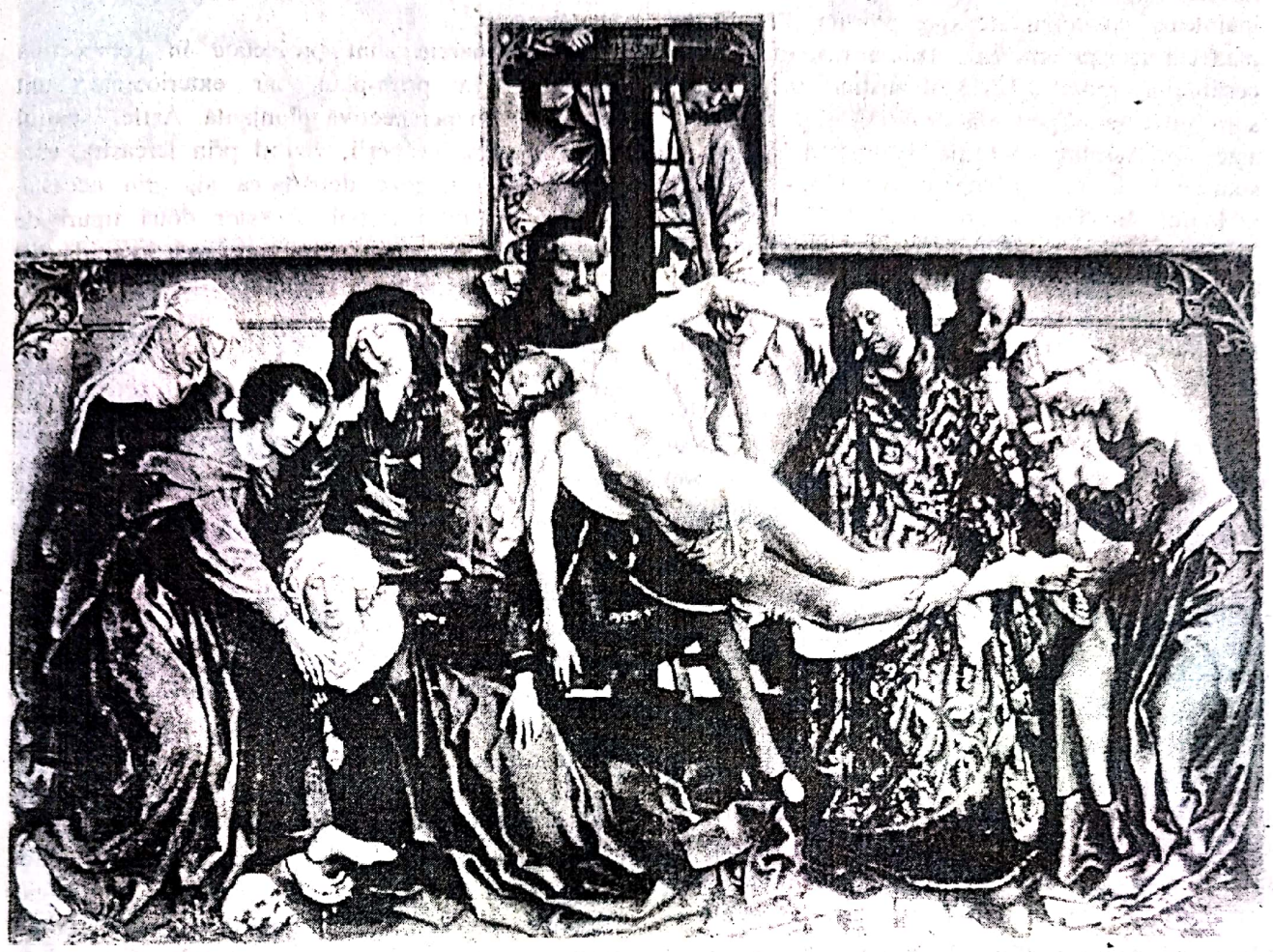
acoperind umerii înveşmântaţi în splendide brocarturi. Orga, prezentă în spaţiul bisericii ori catedralei, instrument la care se cânta frecvent în Flandra anilor 1430, evocă viaţa muzicală, componentă a vieţii spirituale a începutului de Renaştere.

Compoziţiile cu subiect religios intitulate: *Madona cu pruncul, Madona la cancelarul Rollin* sau *Canonicul Van der Paele* sunt concepute de Van Eyck în axele cardinale ale idealului umanist-renascentist revelator al prestanţei umane a individului, a demnităţii şi conştiinţei valorii lui civice.

Sentimentul autentic al vieţii, neidealizarea caracterizează aceste compoziţii. Personajele lui Van Eyck sunt grave, au o mare seriozitate. Aflaţi înaintea Fecioarei, cancelarul Rollin şi canonicul Van der Paele sunt definiţi ca donatori, ctitori şi mecena. Credinţa lor nu este extaz mistic şi nici transcendenţă. Cei doi sunt oameni cu o structură pozitivă, pragmatică, fiinţe prinse în problemele existenţei terestre. Ei au conştiinţa obligaţiilor morale şi sociale; echilibraţi şi siguri de sine, sunt preocupaţi de a-şi sublinia condiţia bunăstării materiale şi de a-şi îndeplini onorabil responsabilităţile sociale şi morale. Sentimentul mistic nu este prezent în pictura lui Van Eyck.

Donatorul, deşi îngenuncheat în faţa Fecioarei, este conceput ca egalul acesteia prin condiţia umană şi socială. Lipsa idealizării personajului divin, neizolarea Fecioarei în viziunea *Maestà* ori *Sacra Conversazione*, ci în relaţia liniştită a încrederii reciproce cu personajele care o înconjoară, este reflexul noii mentalităţi umaniste. Personajele lui Van Eyck conturează atitudinea civică a flamandului, ca şi dorinţa acestuia de degustare a bucuriilor omeneşti. Costumele fastuoase şi interioarele elegante, obiectele preţioase sunt aşezate cu gust estetic, ilustrând condiţia elevată a societăţii din Bruges sau Anvers. Fecioara are fizionomia şi

Scanned with OKEN Scanner



ROGIER VAN DER WEYDEN. COBORÂREA DE PE CRUCE. PRADO. MADRID

expresia tipic flamande, gesturile ei sunt cuviincioase şi reţinute, veşmintele scumpe. Îngerul este imaginat în făptura unei tinere îmbrăcate elegant în moda caracteristică vremii. Pruncul Iisus primeşte chipul unui nou-născut cu tipologie nordică, asupra căruia privirea lui Jan Van Eyck a zăbovit cu gravitate.

Compoziţiile sunt pretexte pentru evocarea reperelor morale ale flamanzilor şi pentru sublinierea bunăstării materiale a individului şi a societăţii.

Ochiul încântat al pictorului percepe realitatea formelor şi transfigurează poetic şi pictural recognoscibilul. Brocarturi, catifele şi mătăsuri, coroana din aur cizelat, părul şi strălucirea ochilor, lumina epidermei se transformă în materie vibrantă de culoare şi lumină. Picturile devin adevărate bijuterii. Lacuri transparente, substanţiale profunzimi creează anvelopa preţioasă, pulsul artistic dătător de unde şi vibraţii sensibile.

Portretele pictate de Van Eyck: *Bărbatul cu turbanul roşu* (National Gallery, Londra), *Margareta Van Eyck* (Muzeul Groeninge, Bruges) sau *Bărbatul cu tichie albastră* (Muzeul Naţional de Artă, Bucureşti) sunt copleşitoare întâlniri estetice nu doar prin frumuseţea armoniilor şi preţiozitatea materiei picturale, ci, în aceeaşi măsură, prin expresia gravă şi tensiunea psihologică densă a personajelor.

În aceeaşi viziune este realizat şi tabloul, cu valoare estetică majoră în creaţia pictorului, *Familia soţilor Arnolfini* (National Gallery, Londra). Imagine simbolică a vieţii conjugale, compoziţia îi prezintă în picioare, în prim-plan, pe Arnolfini alături de soţia sa, în interiorul locuinţei. Nevoia de confort şi eleganţă, gustul estetic rafinat sunt evidente în somptuozitatea materialelor şi obiectelor care animă interiorul: candelabrul din bronz, fereastra cu vitrouri, draperia de mătase. Tineri, îmbrăcaţi în costume impresionant de frumoase ca tăietură şi

Scanned with OKEN Scanner

material, cei doi cetăţeni înstăriţi ai oraşului înaintează cu demnitate spre privitor. Femeia are pântecul uşor proeminent, semn al maternităţii şi al certitudinii morale, bărbatul susţine mâna tinerei soţii pe care o prezintă privitorilor şi invitaţilor aşteptaţi. Aceştia din urmă pătrund în încăpere şi sunt vizibili în oglinda convexă din fundalul tabloului. Arnolfini este un model al ordinii sociale. Ţinuta lui sobră reflectă condiţia orgoliului de negustor, conştiinţa responsabilă care face din gravitate o calitate morală fundamentală. Soţii Arnolfini nu au trăsături seducătoare, cum ne-am obişnuit a vedea în picturile italiene. Arnolfini, deşi tânăr ca vârstă, pare aproape vârstnic. Seriozitatea aproape severă, privirea calmă şi concentrată, gestul măsurat nu trădează entuziasme, exaltări sau posibile erori. Arnolfini pare omul calculului şi exactităţilor.

Flamanzii pictaţi de Van Eyck sunt oamenii certitudinilor şi ai responsabilităţilor civice. Ei sunt frumoşi nu prin fizionomie, ci prin expresia seriozităţii, prin valorile morale şi idealul etic pe care îl întrupează.

Concepţia filosofică a lui Van Eyck fixează relaţia activă dintre om, societate şi mediu, legăturile şi dependenţele cetăţeanului flamand de colectivitate, de obligaţiile lui civice şi morale în cadrul societăţii, oraşului şi familiei. Arhitectura şi ambianţa medievală, în climatul spiritual al umanismului Renaşterii timpurii, definesc omul ca o personalitate deschisă colectivelor sociale şi familiei. Relaţia om-natură integrează fiinţa umană în interiorul naturii localizate geografic şi care asigură mediul legăturilor dintre orăşean şi natura corectată de om.

Viziunea artistică a lui Van Eyck este nu doar constatativă. În formele concrete, în recognoscibil el inoculează poeticul luminii şi picturalului. Van Eyck introduce în arta sa poezia materiei, care transfigurează obiectivul în subiectiv prin pictural. Ambianţa aurie îmbăiază totul, transferă obiectul, studiat minuţios, în subiect artistic. Concretul natural ne seduce, ne farmecă prin magia expresivităţii materiei cizelate, transparente şi profunde, prin sonorităţile ei pigmentare. Picturalitatea detaliului de bijuterie îmbracă ansamblul în textura vibrantă. Procedeele tehnice originale folosesc suprapunerea straturilor subţiri de culoare, izolate prin lacuri transparente.

Spaţiul plastic este soluţionat cu ajutorul perspectivei geometrice – bazate pe conceptul monoocular uccellian şi al celui biocular piero-francescan – şi cu aportul perspectivei cromatice veneţiene.

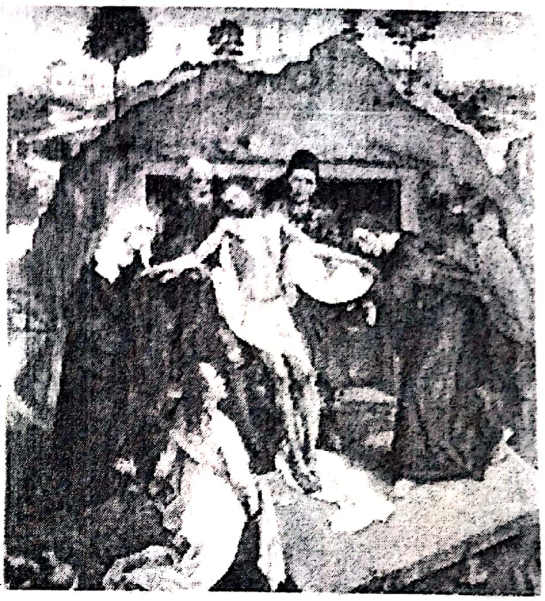
Interioarele sunt proiectate în perspectivă montantă, în prim-plan, iar exterioarele sunt prezentate în perspectivă plonjantă. Astfel, spaţiul aflat în afara încăperii, vizibil prin fereastră, este capabil să sugereze depărtarea şi, prin aceasta, lărgirea spaţiului iniţial. Acestor două tipuri de perspectivă geometrică, Jan Van Eyck le-a adăugat conceptul perspectivei cromatice de tip veneţian. Lumina de interior şi lumina de exterior primesc, astfel, distincţiile valorilor luministice şi ale consistenţelor pigmentare diferite. Totodată, Jan Van Eyck le îmbracă într-o pregnantă expresie sensibilă datorită haloului încărcat de mister.

Jan Van Eyck, fondatorul Şcolii flamande, deschide amplu Renaşterea timpurie a picturii Ţărilor de Jos, lucrările lui păstrând, de-a lungul secolelor, prospeţimea cromatică precum şi tensiunea expresivă, densitatea conţinutului emoţional, caracteristice artei mari.

ROGIER VAN DER WEYDEN (1400 – 1464) se defineşte ca un remarcabil colorist şi ca unul dintre cei mai autoritari creatori de compoziţii ai Şcolii de pictură flamandă. Născut la Tournai, stabilit la Bruxelles în 1435, pictorul a călătorit prin Italia, a vizitat oraşele şi monumentele peninsulei, ajungând la Roma în 1450. Celebritatea lui Rogier Van der Weyden s-a datorat atât compoziţiei cu numeroase personaje, cât şi portretului. Chipuri, ca cel presupus a fi al lui *Antoine, mare bastard de Burgundia* (Musée Royal d'Art ancien, Bruxelles) sau *Portretul unei doamne* (National Gallery of Art, Washington), rămân repere remarcabile pentru capacitatea pătrunderii sale psihologice. Aspectul conţinutului este dublat de problemele măiestriei savante, de stabilirea judicioasă a raportului cromatic între tonurile închise şi cele deschise. Nuanţarea cu fineţe a tonurilor şi valorilor gradate luministic are o viaţă coloristică la fel de expresivă ca şi tensiunea de viaţă a privirii. Negruri catifelate sau alburi de ivoriu, în realizarea transparenţei voalului, epiderma îmbăiată de lumină sunt aspecte picturale cu o mare putere de fascinaţie. Curajul paletei cromatice a lui Van der Weyden atinge virtuozităţi în juxtapunerea tonurilor pure. Roşuri incandescente în plaje mari sunt alăturate dezinvolt ecranelor de tonuri albastre, care le înconjură. În acest sens, celebra sa lucrare *Coborârea de pe cruce* prezintă, în pictura de altar, o soluţie compoziţională deosebit de originală. Articularea elementelor este savant adaptată la spaţiul dificil al panoului în

Scanned with OKEN Scanner

ROGIER VAN DER WEYDEN. PORTRETUL UNEI DOAMNE. NATIONAL GALLERY OF ART. WASHINGTON



ROGIER VAN DER WEYDEN. PIETÀ (PUNEREA ÎN MORMÂNT). UFFIZI. FLORENȚA

ROGIER VAN DER WEYDEN. PORTRETUL LUI LAURENT FROIMONT. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN. BRUXELLES

ROGIER VAN DER WEYDEN. PORTRETUL PRESUPUS AL LUI ANTOINE, MARE BASTARD DE BURGUNDIA. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN. BRUXELLES

formă de cruce. Sentimentul tragic este susținut de diagonale și curbe descendente. Corespondențele ritmice construiesc în ansamblu o structură piramidală, cu baza larg desfășurată, care urcă și închide compoziția în mica suprafață superioară a axului median.

O altă impresionantă compoziție a pictorului este *Pietà* (Galeriile Uffizi, Florența). Plasarea acțiunii în peisajul flamand, în fața grotei stâncoase, grupează liniile de forță în jurul chipului lui Hristos. În axa centrală a compoziției, Iisus, cu brațele fixate pe cruce, este susținut de cei care îl plâng. Luminat de tonuri deschise, Iisus planează fără consistență materială. Personajele grupului au tipologii și fizionomii specific flamande, poartă costume ale vremii, au atitudini sobre și exprimă autentice sentimente de tristețe. Rogier Van der Weyden împărtășește sentimentul creștin al iubirii și al respectului pentru sacru. În lucrarea sa *Coborârea de pe cruce*, sentimentul patetic al suferinței cunoaște o tensiune aparte. Spiritul de observație al pictorului rămâne aservit sentimentului grav, cu valoare ordonatoare, a expresiei întregului ansamblu.

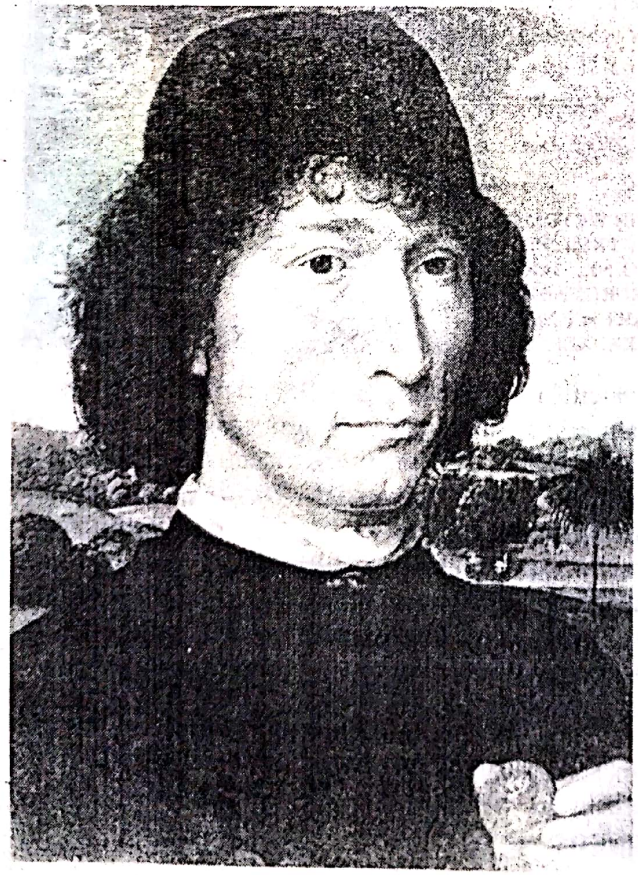
În paleta cromatică, Rogier Van der Weyden apelează la strălucitoare tonuri de roșu și albastru cu efecte de email, de catifelare ori transparentizare a materiei.

Scanned with OKEN Scanner

Cuplarea cuceririlor tonale ale picturii lui Van Eyck cu picturalul tonic şi, totodată, rafinat al calităţii culorii picturii lui Rogier Van der Weyden se va finaliza în sinteza expresivă a altui pictor, Hans Memling, de astă dată un remarcabil portretist.

HANS MEMLING (1430 – 1494) aparţine acestei familii spirituale de pictori preocupaţi de conţinutul grav al artei. S-a născut în Germania, în regiunea renană; a fost elevul lui Rogier Van der Weyden şi a trăit la Bruges unde a şi murit după ce fusese încetăţenit în 1465. Considerat reprezentativul pictor al oraşului Bruges, Hans Memling a lăsat în urma sa o operă bogată şi de mare succes în epocă. Printre contemporanii săi, Memling nu a fost un descoperitor de rezolvări morfologice, ci mai degrabă un continuator al modalităţilor lui Van Eyck. *Portretul Mariei Portinari* sau *Portretul lui Martin van Niewenhove*, precum şi portretul *Sibilei Sambetha*, numit *Piersica*, oferă spectacolul viziunii grave, concentrate şi dense, proprie lui Memling. *Relicvarul Sfintei Ursula, Sosirea la Köln*, realizată pe la sfârşitul secolului al XV-lea, îl dezvăluie pe Memling ca fiind un mare povestitor. Arhitectura oraşului Bruges, cu zidurile specific zimţate ale caselor, cu acoperişurile ascuţite, cu ferestrele în cadrul cărora apar privitori curioşi, cu străzi şi orăşeni în grupuri, surprinşi în discuţie, definesc un univers viu, autentic. Compoziţii cu grupuri călări, în desfăşurări festive, evocă epoca marilor cortegii. Coloritul curajos, acordurile inedite de violet-oranj-verde, distincţiile între lumina ambianţei de interior şi luminozitatea transparenţelor din mediul exterior îl impun pe Memling printre marii aşa-zişi "primitivi" ai secolului al XV-lea. Viziunea lui Memling a completat pictura flamandă cu interpretarea sa concentrată şi meditativă. Arta portretului a cunoscut prin Memling un strălucit interpret al psihologiei umane. El a continuat concepţia şi viziunea artistică a lui Van Eyck şi Rogier Van der Weyden, având ca ideal valorile sobrietăţii şi demnităţii umane. Experienţelor morfologice ale înaintaşilor săi. Memling le-a adăugat înalte virtuozităţi expresive.

HANS MEMLING. PORTRET DE TÂNĂR. ANVERS



Remarcabile sunt calităţile plastice ale materiei picturale, ale profunzimii negrurilor sau transparenţei valurilor, precum şi cele privind prospeţimea tonurilor de verde care par a fi pictate de curând şi nu în urmă cu cinci secole.

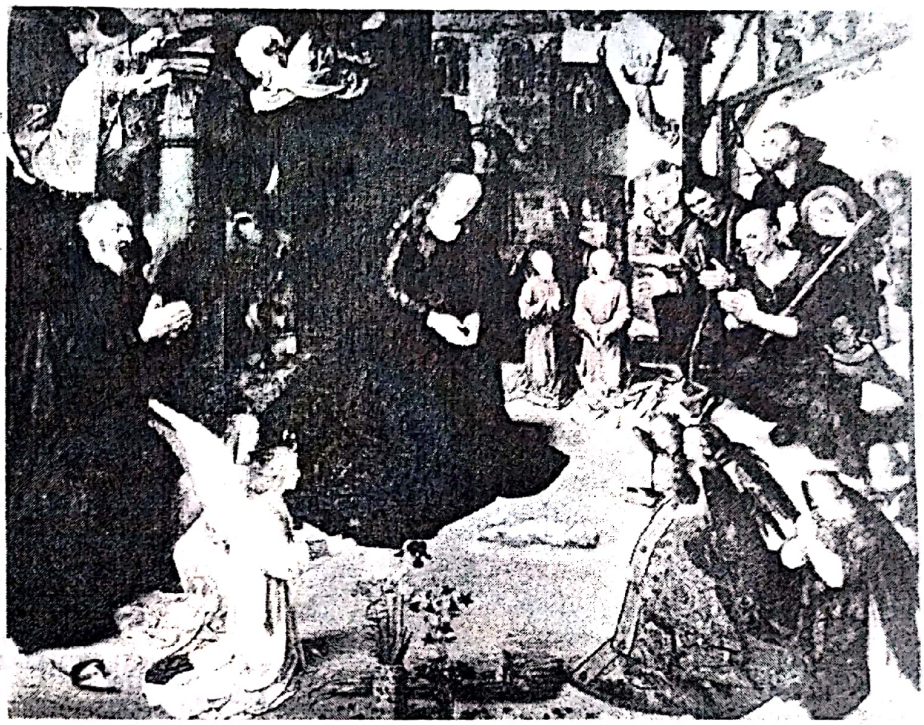
Pentru Memling detaliile plastice au semnificaţie estetică în aceeaşi măsură ca valorile expresive ale definirii psihologice ale unei prezenţe umane. Cizelura unei file sau coperţi de manuscris, sugerarea transparenţei unui val, a vibraţiei unei frunze sau a catifelării tonului unui brocart, redarea epidermei fragede a unui copil sau oboseala chipului, brăzdat de riduri, al unui bătrân sunt la fel de serios observate şi realizate de pictor ca şi privirea concentrată şi gestul adunat sau expresia şi atitudinea de reculegere în lectura unui text.

Memling este marele pictor al portretului şi detaliului. Descifrarea caracterelor etnice flamande, pătrunderea spiritului celor portretizaţi, crearea nuanţată a diferitelor tipuri psihologice au aceeaşi importanţă ca şi crearea materiei picturale ale cărei efecte de profunzime şi transparenţe nu au egal în întreaga Şcoală flamandă.

Hans Memling aparţine categoriei aşa-zişilor "mici mari maeştri", considerată astfel ca fiind cea a creatorilor ale căror opere nu pot fi uitate sau alterate de timp.

HUGO VAN DER GOES (către 1400 – 1482) este autorul mai multor picturi de altar, dintre care capodopera sa reprezentativă este *Tripticul Portinari*. Aflat la Galeriile Uffizi, muzeul care, de altfel, păstrează multe opere flamande, altarul i-a fost comandat pictorului la Bruges în 1476 de către Tommaso Portinari. Aflat în acest oraş ca agent al

Scanned with OKEN Scanner



HUGO VAN DER GOES. TRIPTICUL PORTINARI. ADORAŢIA PĂSTORILOR. UFFIZI. FLORENŢA

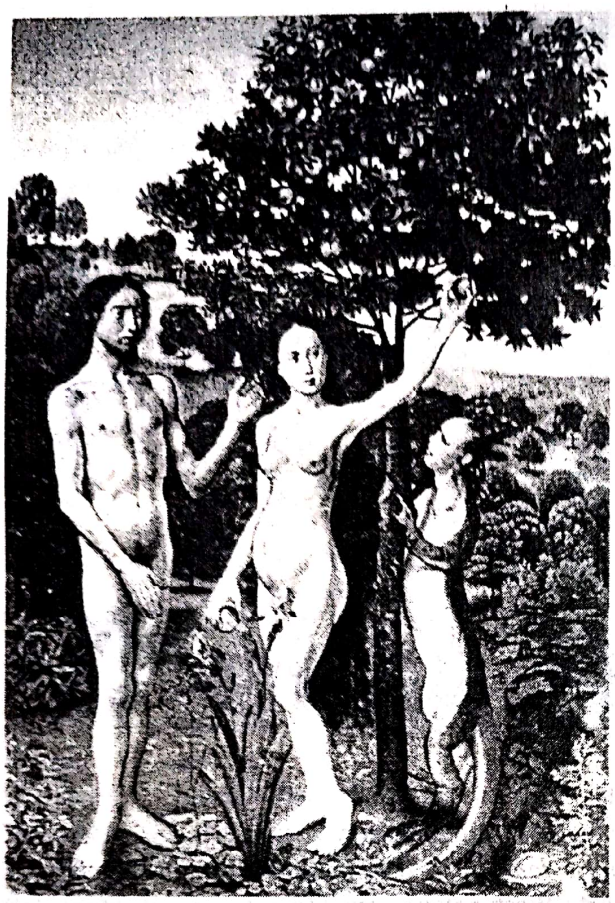
băncii Medici, Portinari a adus ulterior la Florenţa renumitul triptic.

Pe panoul central, în axul median al compoziţiei, se află silueta Fecioarei îngenuncheate în faţa pruncului Iisus, aureolat de lumina incandescentă. În jur se află grupul păstorilor în adoraţie, fiecare cu fizionomie şi expresie puternică şi diferită, îngeri înaripaţi, redaţi în genunchi sau în zbor, şi Sfântul Iosif. În prim-planul compoziţiei, Van der Goes a plasat două vase cu flori, alcătuind o natură statică de o rară frumuseţe plastică. În panoul din stânga este înfăţişat, stând în genunchi, donatorul Tommaso Portinari cu fiii săi, alături de Sfinţii patroni Thomas şi Anton. La dreapta, personajele în genunchi sunt soţia donatorului, Magdalena, şi fiica sa, Margherita; ele sunt prezentate de către Magdalena şi Sfânta Margareta. Grupul păstorilor, cu chipuri puternic individualizate, gesturi şi atitudini de adorare, completează spectacolul ca frumuseţe compoziţională şi cromatică, de viaţă autentic.

Magnific, *Tripticul Portinari* este o capodoperă, totodată, şi în planul descifrării psihologiilor şi a tipurilor fizionomice diverse ale personajelor, alcătuind o complexă sinteză a societăţii şi universului uman al lumii flamande din secolul al XV-lea.

PETRUS CHRISTUS (? – 1472/73) a locuit în oraşul Bruges în care a dobândit cetăţenia lucrând, la mijlocul secolului al XV-lea, portrete şi compoziţii aflate la limita scenei de gen. *Portretul unui donator şi al soţiei sale* (National Gallery of Art, Washington) sau *Sfântul Eloi şi logodnicii* (Metropolitan, colecţia Lehman, New York) sunt imagini ale căror interioare ne apar încărcate cu accesorii pictate de autor cu minuţiozitatea caracteristică artiştilor epocii. Vase din sticlă ori metal, diferite ca formă, sipete cu bijuterii, manuscrise, stofe, catifele, brocarturi şi pălării foarte elegante, oglinzi convexe, în care se proiectează strada şi arhitectura, spaţiul din afara încăperii, obiecte de uz formează inventarul unui univers viu care ilustrează autenticul şi cotidianul, bunăstarea societăţii flamande.

HANS MEMLING. MARTIN VAN NIEUWENHOVE, SPITALUL SAINT-JEAN. BRUGES



PETRUS CHRISTUS. SFÂNTUL ELOI ŞI LOGODNICII. METROPOLITAN MUSEUM. NEW YORK

HUGO VAN DER GOES. PĂCATUL ORIGINAR (VOLEU DE DIPTIC). KUNSTHISTORISCHES MUSEUM. VIENA

Fereastra sau arcada nu lipsesc din cadrul evocat; astfel, lumina exterioară descoperă peisajul până la mari depărtări, ca în *Portretul unui donator şi al soţiei sale;* alteori, lumina pătrunde prin vitraliu şi este introdusă ca ecran subtil de materie transparentă.

În portret, Petrus Christus subliniază distincţii psihologice şi tipologice ale contemporanilor şi, mai mult, pictorul anvelopează cu expresia misterului fizionomii de neuitat, chipuri ca cel care poate fi admirat în capodopera sa, *Portretul unei tinere femei* (Berlin). Pictat pe la 1446, portretul anunţă, cu mai bine de jumătate de secol înaintea lui Leonardo da Vinci, complexa efigie a *Giocondei.* Expresia meditativă, farmecul şi feminitatea acompaniază privirea încărcată de magnetism. Portretul nu este lipsit de transă poetică. Strania şi enigmatica figură tânără, pictată de Petrus Christus, poate fi considerată o *Mona Lisa* flamandă a secolului al XV-lea.

Cromatic, Petrus Christus realizează distincţii savante între substanţialitatea absorbantă a unor tonuri de negru ori albastru şi fluiditatea mată a tonurilor aurii. Splendida gradare a intensităţilor luministice învăluie formele cu un subtil clarobscur, care, şi el, prevesteşte *sfumato*-ul de mai târziu al lui Leonardo da Vinci.

DIRK BOUTS (1414 – 1475) ilustrează subiecte dintre cele mai diferite, care, deşi plecând de la texte biblice, sunt adevărate scene laice, documente despre viaţa de interior a contemporanilor artistului.

Cina cea de Taină, scena centrală a *Altarului sfintei cuminecături* sau *Judecata Împăratului Otto. Proba focului* sunt demonstraţii ale stăpânirii perspectivei geometrice de tip uccellian. Scena *Cinei* se desfăşoară într-o trapeză de mănăstire ale cărei linii de fugă perspectivică închid în cubul încăperii personajele în jurul mesei. În axul median al compoziţiei se află *Iisus binecuvântător.* Participanţii sunt călugări surprinşi în instantaneul atitudinilor, gesturilor şi expresiilor de viaţă observate cu atenţie. În cealaltă compoziţie, *Proba focului,* Dirk Bouts este preocupat nu numai de detaliile narative ale acţiunii, ci, mai ales, de fizionomiile diferenţiate ale participanţilor şi de spectacolul festiv al costumelor fastuoase. Cotidianul faptelor şi evenimentelor citadine încarcă imaginea cu forţa documentului istoric. Tipologia prelungă a chipurilor, specific flamandă, siluetele

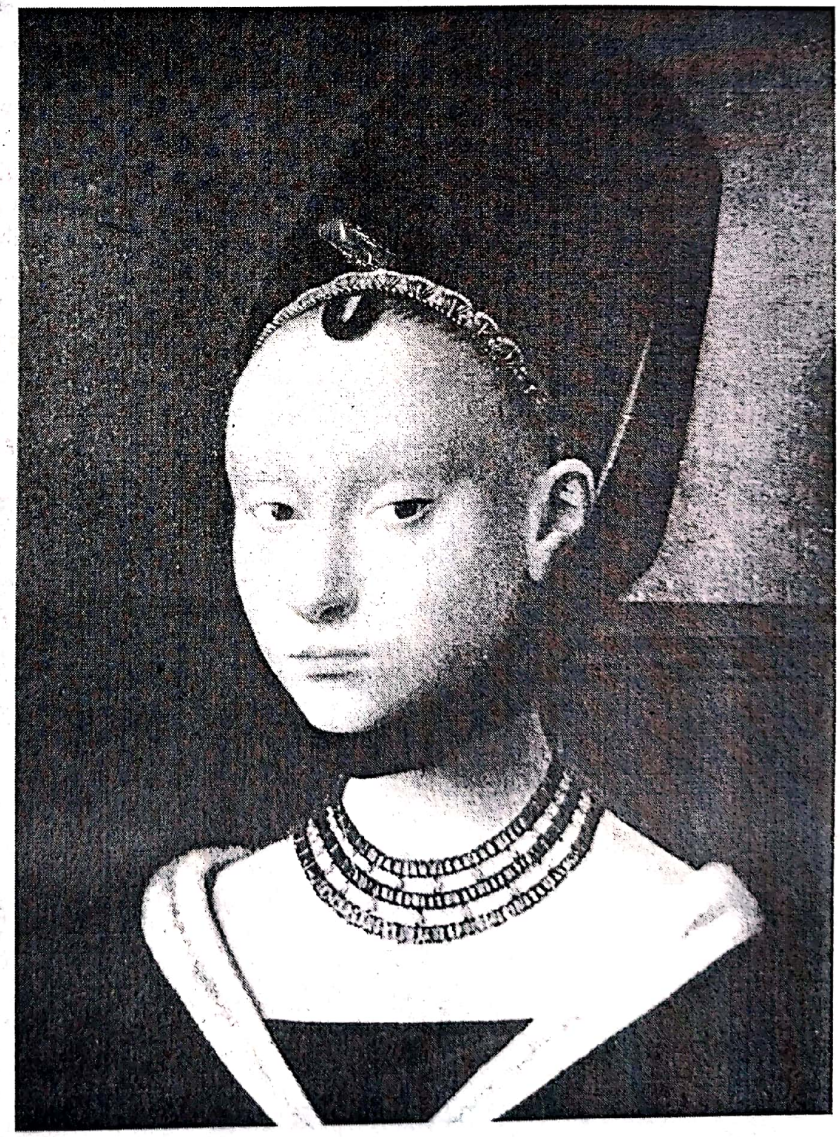
Scanned with OKEN Scanner

subţiri şi fizionomiile uscate, cu feţe palide şi scofâlcite, gesturile controlate şi responsabile întregesc sinteza sobră despre societatea flamandă contemporană cu Dirk Bouts.

QUINTEN METSYS (1465 – 1530). Prieten cu Erasmus şi cu Thomas Morus, pictorul va fi un adept al ideilor umaniste şi al spiritului raţional. Deşi influenţa italiană se propagă puternic în nordul Ţărilor de Jos, Metsys a continuat şi dezvoltat în pictura sa viziunea impusă de Jan Van Eyck şi vechea Şcoală flamandă. Dezvoltată ca cerc tematic preferat în secolul al XV-lea, compoziţia de interior, transformată în scenă de gen, va avea o îndelungă proiecţie în timp. În următorul secol, Quinten Metsys rămâne interesat de scena de gen, adăugând observării şi redării cotidianului, instantaneul. Printre lucrările sale reprezentative se numără *Zarafiul şi soţia sa* (Luvru). Scenă de gen, evocatoare a observării şi surprinderii secvenţei de viaţă autentică, compoziţia aminteşte lucrarea lui Petrus Christus, *Sfântul Eloi şi logodnicii*. Interiorul, din care nu lipseşte oglinda, pretext de proiecţie a vieţii străzii, oferă deosebita observare a detaliilor, preţiozitatea materialelor transformând obiectele etalate în mici bijuterii. Cei doi soţi prezentaţi în compoziţie de Quinten Metsys sunt atenţi, concentraţi, au gesturi migăloase, pedante.

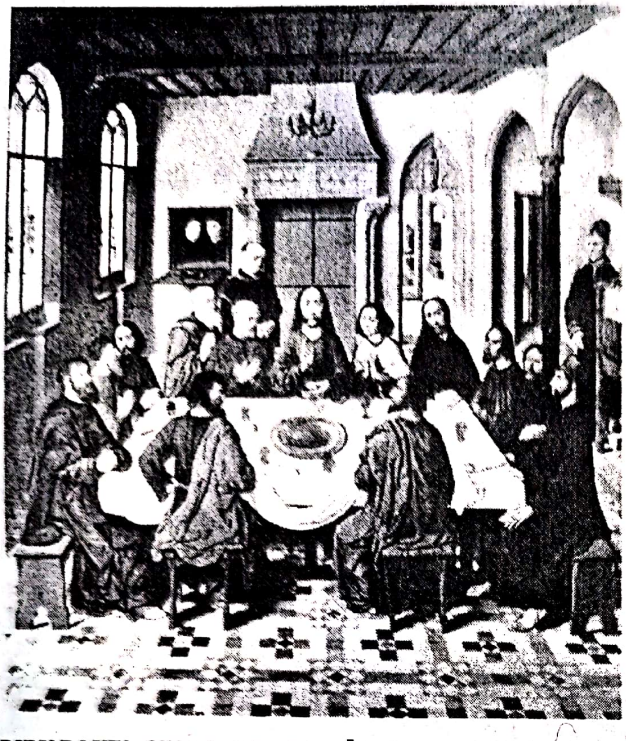
Cămătarul cântăreşte aur, iar soţia sa întoarce pagina unui manuscris. Privirile amândurora sunt fixate asupra aurului. Preocupările filosofice ale lui Jan Van Eyck, Memling ori Van der Weyden par a fi înlocuite de Metsys cu observarea vieţii practice, curent în care se încadra noua generaţie.

Manuscrisele valoroase, ca şi obiectele de artă preţioase, selectate de pictor, încarcă ambianţa cu valori estetice încântătoare atât prin semnificaţia spirituală elevată, cât şi prin marea lor frumuseţe picturală. Ochiul este fascinat însă şi de strălucirea



PETRUS CHRISTUS.
PORTRETUL UNEI TINERE FEMEI.
BERLIN

Scanned with OKEN Scanner



DIRK BOUTS. CINA CEA DE TAINĂ. PARTEA CENTRALĂ
A "ALTARULUI SFINTEI CUMINECĂTURI".
BISERICA SAINT-PIERRE. LOUVAIN

DIRK BOUTS. ILIE ŞI
ÎNGERUL ÎN DEŞERT

QUINTEN METSYS.
PORTRETUL UNUI PREOT

QUINTEN METSYS. ZARAFUL ŞI SOŢIA SA. LUVRU. PARIS

Scanned with OKEN Scanner

banului şi de valoarea materială a obiectului.

Observaţiile menţionate de pictura lui Quinten Metsys subliniază atât preocupările umaniste ale individului în societatea flamandă – vădite în dragostea pentru obiectul cu valoare artistică rafinată şi pentru lectura pretenţioasă – cât şi preocuparea generală pentru semnificaţia practică a existenţei.

Pictura în Ţările de Jos a atins cotele virtuozităţii în arta ultimelor decenii ale secolului al XV-lea, aprecierile de care s-a bucurat în întreaga lume artistică a Europei situând-o, ca valoare, alături de pictura Italiei.

Folosirea uleiurilor eterice, suprapunerea straturilor subţiri de culoare, izolate cu ajutorul ecranelor de lacuri şi *glacis*-uri, asigură calitatea de profunzime a tonurilor, de luminozitate şi strălucire unică şi, totodată, stabilitatea şi nealterabilitatea culorii. Setea de cunoaştere a lumii, spiritul transferării în pictură a tot ceea ce este concret, vizibil şi palpabil sunt cuplate de pictorii flamanzi cu iubirea şi bucuria lor inepuizabilă de a descoperi formele sub lumină. Asupra acestui univers terestru flamandul se apleacă emoţionat şi îl contemplă la nesfârşit.

Mentalitatea generală, clasic echilibrată, animată de spiritul obiectiv şi senin, mai rar încărcată de unda misterului şi de expresia meditaţiei, ca în pictura lui Memling şi Petrus Christus, va evolua spre sfârşitul secolului spre repere estetice şi etice diferite. Expresia calmă a demnităţii grave va fi tot mai rar prezentă. În locul ei, în secolul următor, apare spiritul prozei cotidiene, preocuparea filistină, aspectele critic moralizatoare. Printre noile puncte de vedere, momentul excepţional ca forţă expresivă şi imaginativă, în pictura din a doua jumătate a

GEERTGEN TOT SINT JANS. SFÂNTUL IOAN BOTEZĂTORUL ÎN MIJLOCUL UNUI PEISAJ. STAATLICHE MUSEEN. BERLIN

secolului al XV-lea şi începutul secolului următor, îl constituie opera originală a lui Hieronymus Bosch, pentru ca în secolul al XVI-lea, panoramicele vieţii satului flamand pictate de Pieter Bruegel să ocupe locul dominant.

JOACHIM PATINIER. PEISAJ CU SFÂNTUL CRISTOPHOR. ESCORIAL

Scanned with OKEN Scanner

Pictura în secolul al XVI-lea

HIERONYMUS BOSCH (1450 – 1516), cu numele său real Van Aeken, se pare că s-a născut la Bois-le-Duc (s'Hertogenbosch), centru artistic mai puţin activ, unde artistul a trăit şi a murit. Bosch a cunoscut celebritatea de timpuriu, datorită viziunii neobişnuite care împletea hazul şi satira, visul şi coşmarul. Opera bogată a lui Hieronymus Bosch a cunoscut o desfăşurare impresionantă prin lucrări de mari dimensiuni, altare îndeosebi, sau panouri de mici dimensiuni, cum sunt cele înfăţişând o unică scenă: *Fiul risipitor, Scamatorul, Purtarea crucii,* sau scenele separate din *Cele şapte păcate capitale.* Marile tripticuri sunt ample sinteze asupra unei lumi populate de fiinţe nude sau înveşmântate în costumele flamande, o mulţime de personaje prinse în dificultatea dramelor individuale, a urii, a obsesiilor erotice sau a răutăţii groteşti. O lume în care sentimentul iubirii este ridicol, izolarea insului cu sine însuşi deviază în psihoza singurătăţii; dorinţa de frumos este ilariantă. O lume nebună, în care rigorile morale sunt pierdute, în care fabulosul zoomorf se inserează paradisiac şi absurd în spectacolul uman tragicomic. Viziunea de coşmar este colorată în roz, în tonuri luminoase şi transparente, fermecătoare. Cromatica paletei lui Bosch, surprinzător de seducătoare, nu are elemente comune cu pictura înaintaşilor săi. Armoniile tonurilor fluide, uşoare şi cristaline, încântă ca o vrajă. Tonuri de roz trandafiriu, albastruri celeste, delicate verzuiuri sau galbenuri aurii, în mici cantităţi, creează o viziune de feerii cromatice, ca în tripticul *Grădinii desfătărilor.* Alteori, mase mari de ocruri şi roşuri sunt echilibrate de registrele tonalităţilor reci, ca în tripticul *Carului cu fân.* Privite de la distanţă, ansamblurile imaginii, pictate cu tonuri proaspete şi luminoase, transparente şi cristaline, par feerice grădini ale desfătărilor. Descifrarea rebusului imaginii se realizează doar de la mică distanţă, astfel ca examinarea optică să cuprindă detaliile anecdoticii. Momentul analizei recuperate în sinteza mentală coincide cu şocul surprizei. Feeria este de fapt proiecţia coşmarelor despre bine, frumos şi adevăr. Cinismul lui Bosch, jocul cu sinistrul, cu monştrii şi cu realul penibil, fac din pictor un premergător al lui Hitchcock. S-a vorbit despre "burlescul sinistru" al operei lui Bosch. Explorator în universul tragediei umane, Bosch aminteşte alteori de "cercurile" *Divinei Comedii* a lui Dante. În opera lui Bosch, nici o unică excepţie nu plămădeşte omul în armonie cu sine, în calmul şi liniştea spiritului. Ideea armoniei cu sine, cu societatea, cu natura, cu universul este complet străină acestui artist. Conţinutul filosofic al operei lui anunţă criza morală a societăţii flamande, pierderea idealului spiritual şi etic înalt al generaţiei lui Van Eyck. În ilustrarea proverbelor flamande, Bosch asociază uneori sensuri dublate de legendă, ca aceea din tripticul *Carul cu fân*: "lumea e un stog de fân; oricine ia cât poate".

Este greu de spus dacă avem în faţă cazul unei reale intenţionalităţi moralizatoare, dacă atitudinea lui Bosch faţă de contemporanii săi este o satiră programată, dacă pictorul a urmărit încărcarea operei sale cu mesaj etic. La fel de greu este să ştim

HIERONYMUS BOSCH. FIUL RISIPITOR. MUZEUL BOYMANS. ROTTERDAM

HIERONYMUS BOSCH. PURTAREA CRUCII. MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS. GAND

Scanned with OKEN Scanner

dacă nu avem de-a face cu fenomenul defulării obsesiilor artistului. Oricum ar fi, pictura lui Bosch rămâne cuceritoare prin colorismul oniric, prin capacitatea fabulaţiei, în care fantezia de basm şi coşmarul sunt, în final, transfigurări artistice originale.

Compoziţiile cu zeci de personaje, savant compuse, perspectivate ori etajate, *raccourci*-urile dezinvolte şi incisive sunt probele ştiinţei înalte a desenului, a măiestriei flamande la care s-a ajuns în acest secol.

Uneori cu elemente suprarealiste, alteori cu accente expresioniste, imaginile create de Bosch ies în afara stilurilor şi şcolilor, triumfă prin articularea poeziei ansamblului.

Începutul secolului al XVI-lea stă sub semnul geniului lui Bosch. La zece ani după moartea acestuia se va naşte un alt mare pictor, Bruegel, a cărui creaţie va domina cea mai mare parte a secolului şi va fi apreciată ca operă de referinţă pentru Renaşterea europeană. Numit "pictorul ţăranilor", el va aduce în arta flamandă spiritul tonic flamand şi strigătul bucuriei de viaţă simplă.

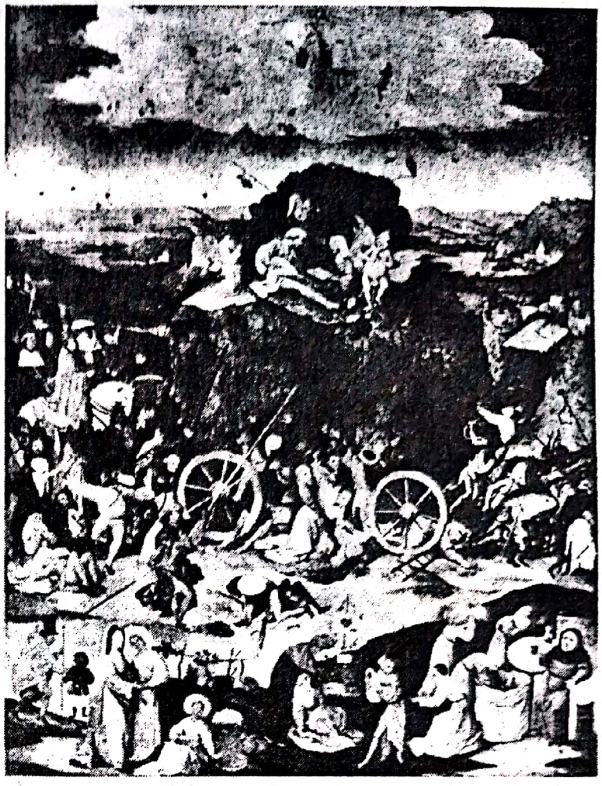
PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÂN (1525 – 1569) este figura strălucitoare a picturii Flandrei, încercată tragic de represaliile sângeroase ale Inchiziţiei şi ale Ducelui de Alba.

Semnate şi datate, lucrările numeroase ale lui Bruegel cel Bătrân se succed, după 1558, în toţi anii care au urmat până la moartea sa. Unele dintre picturi au fost reluate în cópii sau replici de către fiul său, Pieter Brueghel cel Tânăr. O suită de picturi reprezentative se află astăzi la Muzeul din Viena, altele sunt răspândite în marile muzee ale lumii.

Opera lui Bruegel, integral laică în concepţie şi viziune, ar putea fi urmărită în câteva cercuri tematice, unele inspirate din textele biblice (*Uciderea pruncilor, Numărătoarea de la Betleem*), altele ilustrând *proverbe flamande, jocuri de copii, chermeze ţărăneşti, sezoane, Lupta dintre Post şi Carnaval,* ori lucrări care fixează evenimente festive din viaţa satului, cum este strălucitorul *Ospăţ de nuntă.*

O imagine încărcată de sensuri filosofice, realizată cu numai un an înaintea morţii sale, este *Parabola orbilor.* Cu această lucrare Bruegel pare a-şi invita compatrioţii la prudenţă şi înţelepciune, în climatul terorii instaurate în epoca de Contrareformă.

Privită în totalitate, opera marelui flamand este un spectacol de capodopere, care se succed de-a lungul unei vieţi de creaţie echilibrată, inspirată de realităţile cotidiene ale Flandrei.



HIERONYMUS BOSCH. TRIPTICUL CARULUI CU FÂN. PANOUL CENTRAL. PRADO. MADRID

Instruit, cu studii desăvârşite în Italia, la mijlocul secolului al XVI-lea, Bruegel a cunoscut munca asiduă, efectuată în atelierul lui Hieronymus Cock şi în magazinul acestuia, încărcat cu desene ale celor mai diferiţi artişti, prilej pentru tânărul pictor ca, alături de mulţimea desenatorilor şi gravorilor contemporani cu el, să facă interpretări şi cópii. Pictura lui Bruegel introduce în arta Renaşterii flamande sinteza imaginii şi, o dată cu aceasta, viziunea despre viaţa rurală din Ţările de Jos. Sinteza construieşte o vastă panoramă asupra realităţilor contemporane flamande, din care nu lipsesc spiritul critic şi umorul.

Explozia de viaţă, tinereţe şi veselie izbucneşte din compoziţiile cu subiecte evocatoare ale satului flamand, fixează imagini reconfortante. Paleta luminoasă, cu tonuri primare, galben, roşu, albastru, şi tonuri binare, oranj sau verde, ritmează dinamica alertă a imaginilor. Pigmenţii curaţi, echilibrul savant de dozaje calorice, perspectivele plurioculare, cu mixări perspectivice complexe, îl definesc pe Bruegel drept un novator şi un posesor al ştiinţei construirii îndrăzneţe a imaginii. Studii de fizionomii şi caractere, cu deosebire în portrete,

Scanned with OKEN Scanner

PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÂN. VÂNĂTORI ÎN ZAPADĂ, IANUARIE. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM. VIENA

panorame ale peisajelor flamande sau alpestre (ultimele pictate în timpul călătoriei sale în Italia) colţuri ale naturii, în decursul diferitelor anotimpuri, precum şi fragmentare naturi statiçe, savuros pictate, construiesc un univers, bogat articulat de ştiinţa compoziţiei.

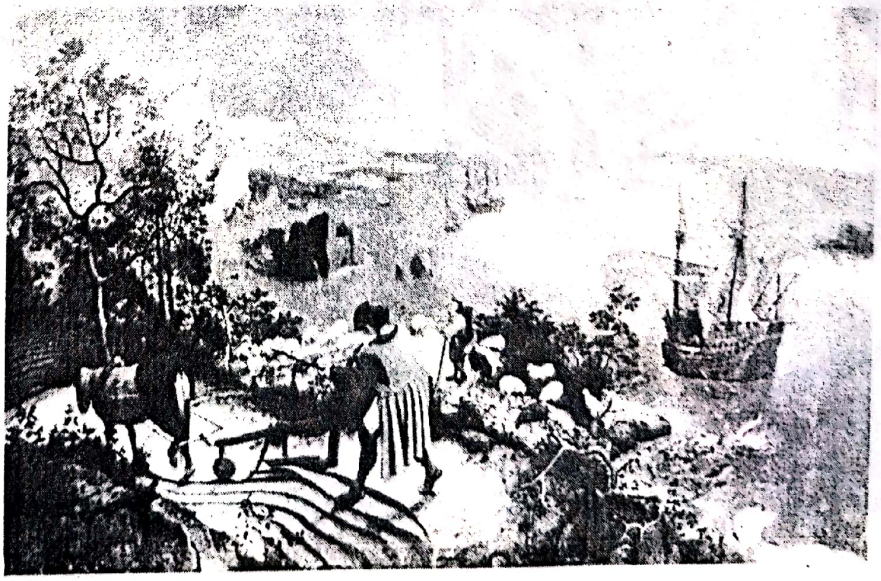
Printre impresionantele imagini panoramice din suita anotimpurilor, *Vânători în zăpadă* (Kunsthistorisches Museum, Viena), lucrare evocatoare a sezonului rece – luna ianuarie, se situează printre cele mai sugestive peisaje de iarnă din pictura universală. Alburile imaculate, la fel de nealterate ca şi cele din compoziţia *Uciderea pruncilor,* ţes mari zigzaguri în câmpul vizual. Desfăşurat până departe în zare, alternând cu zone albastre de ape îngheţate, într-un vast covor, peisajul este văzut plonjant. Păsări în zbor, surprinse printre siluetele copacilor, planează în spaţiul înălţimilor. Vânători şi câini păşesc în zăpada care înăbuşă zgomotele. Sentimentul tăcerii naturii se confundă cu tăcerea sufletului. Acordul subtil al stării reconstituie dimensiunea sensibilităţii lui Bruegel şi înţelegerea înfrăţirii omului cu natura.

Compoziţiile intitulate *Jocuri de copii*, animate de grupuri surprinse în dezordinea specifică vârstei copilăriei, ilustrează preocupările vesele ale universal cunoscutelor "Baba oarba", "Ineluş învârtecuş", "Capra" sau "De-a prinselea". *Chermezele, Ospăţul de nuntă, Ţara trântorilor, Căutătorul de cuiburi, Căderea lui Icar* sunt imagini evocatoare ale satului şi vieţii ţăranilor flamanzi, cu obiceiurile şi modul de a-şi petrece cotidianul ori sărbătoarea. Înveşmântaţi în costume specifice, tineri veseli sunt doritori de joc şi muzică, aleargă ori dansează. Fizionomii mature, joviale sau congestionate de bună dispoziţie, glumesc, se ospătează cu savoare sau cântă, suflă în cimpoi – instrumentul specific flamand folosit la nunţi şi chermeze. Printre ei apar bătrâni, urâţiţi de vârstă, care privesc, critică sau se miră, copii neastâmpăraţi, gata de a face felurite şotii, în timp ce de la ferestrele etajelor curioşii iscodesc strada şi întâmplările hazlii ale patinatorilor de pe canale; în faţa caselor, în stradă, se pregăteşte tăierea porcului de sărbători. În acea teribilă perioadă de restricţii politice a Contrareformei, viaţa animată îşi urmează cursul, chiar

Scanned with OKEN Scanner

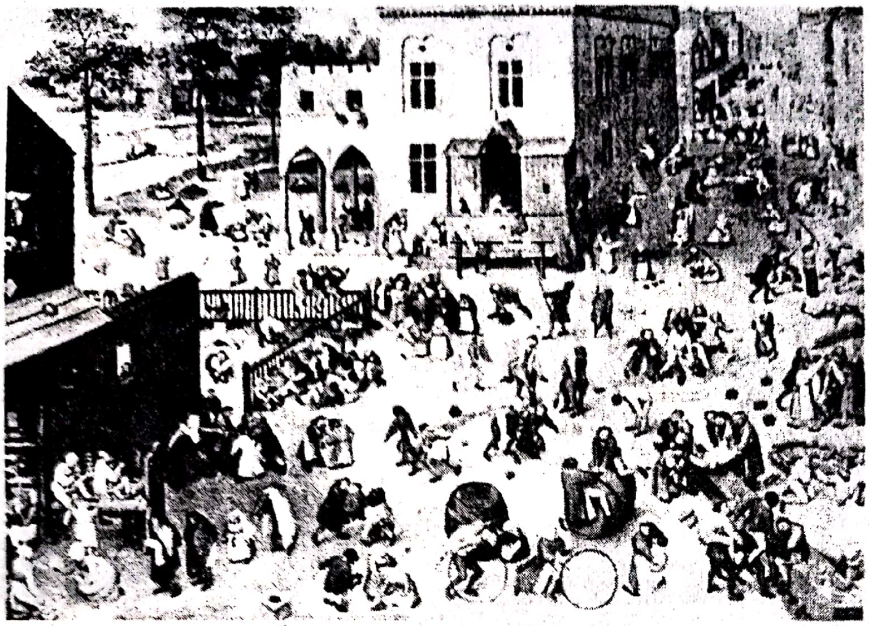
PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÂN.
OSPĂŢUL DE NUNTĂ.
KUNSTHISTORISCHES MUSEUM.
VIENA

PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÂN.
DANS ŢĂRĂNESC.
KUNSTHISTORISCHES MUSEUM.
VIENA



PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÂN.
CĂDEREA LUI ICAR.
KUNSTHISTORISCHES MUSEUM.
VIENA

Scanned with OKEN Scanner



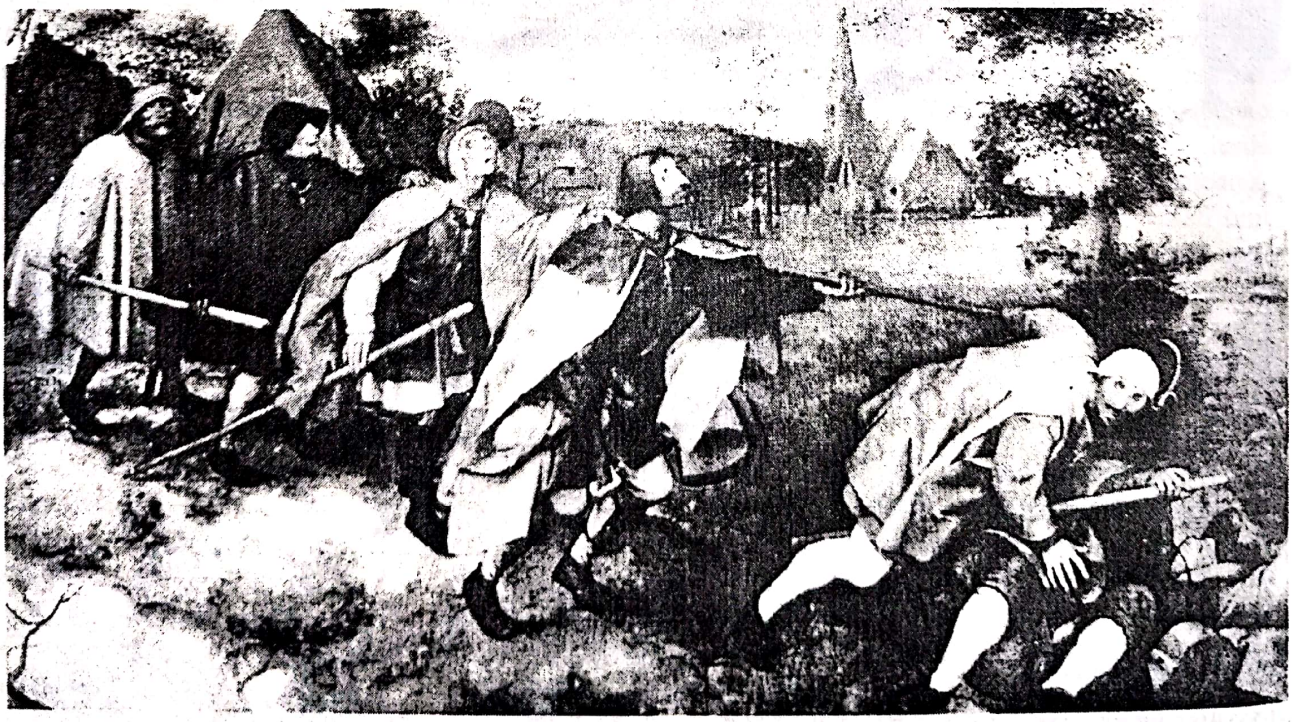
PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÂN.
JOCURILE DE COPII.
KUNSTHISTORISCHES MUSEUM.
VIENA

dacă Inchiziţia îşi proiectează umbra tragică, aducătoare de spaimă, asupra poporului flamand. Pictura lui Bruegel este ecoul spiritului tonic, combativ al poporului său al cărui simbol era, în epocă, figura curajoasă şi eroică a lui Till Ulenspiegel.

Veselia conţinutului operei lui Pieter Bruegel, ca şi a colorismului său strălucitor, pulsează proaspăt şi sonor în tonurile de roşu sau galben solar. Optimismul degajat de viziunea sa artistică este estompat în doar câteva opere. Dintre acestea, *Orbii* concentrează esenţa tristeţii artistului, regretul şi neputinţa schimbării realităţilor istorice trăite.

Există aici un aspect foarte îndrăzneţ al operei lui Bruegel, neîntâlnit încă la alţi artişti ai Renaşterii. Ceea ce i-a caracterizat pe toţi artiştii care au aderat la Umanismul renascentist a fost contemporaneizarea subiectelor abordate, laicizarea lor, anularea spiritului religios şi omagierea omului, înzestrat cu date excepţionale. Relaţia om-societate,

PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÂN. PARABOLA ORBII OR. MUZEUL NAŢIONAL. NAPOLI



Scanned with OKEN Scanner

ilustrată de preţuirea acordată individului de către societate, cât şi de integrarea şi apartenenţa artistului la viaţa şi interesele colectivităţii, prezente în cultura Renaşterii italiene, le constatăm din plin şi în arta flamandă a secolelor al XV-lea şi al XVI-lea.

Plusul, adus de Bruegel, constă în aportul său în planul etic şi civic, în atitudinea sa de luptător temerar împotriva invaziei spaniole. Tabloul *Uciderea pruncilor* oferă, în acest sens, un spectacol uimitor prin curajul lui Bruegel de a folosi într-un subiect sacru, inspirat din Biblie, soldaţi spanioli masacrând copii flamanzi. Bruegel văzuse astfel de scene în jur, în realitatea trăită în chip tragic de concetăţenii lui. Pictorul a văzut spanioli care ucideau pruncii în braţele mamelor înnebunite de durere. El a cunoscut nemijlocit batjocorirea de către spanioli a existenţei semenilor, cărora li se distrugeau casele, li se curmau vieţile, le era disprețuită libertatea şi demnitatea. Bruegel a văzut şi a pictat ceea ce se petrecuse sub ochii lui. Neputinţa de a interveni direct asupra faptelor sângeroase l-a făcut pe artist să picteze masacrele văzute. Şi-a strigat atât durerea şi revolta proprie, cât şi pe aceea a poporului său. *Uciderea pruncilor* este un autentic document al epocii şi, o dată cu el, Bruegel îşi declară atitudinea etică şi civică, implicarea sa în evenimentele politice ale vremii.

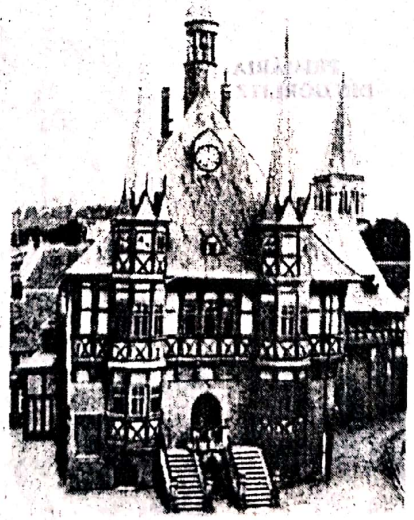
Arta europeană a secolului următor va rămâne deschisă acestei atitudini a artistului, lucid comentator al societăţii, opera şi artistul devenind simboluri ale luptei pentru demnitate şi libertate umană. Caravaggio, Velazquez, Murillo, Ribera vor pătrunde dincolo de uşile – până atunci secrete – ale realităţilor interzise a fi comentate.

GERMANIA

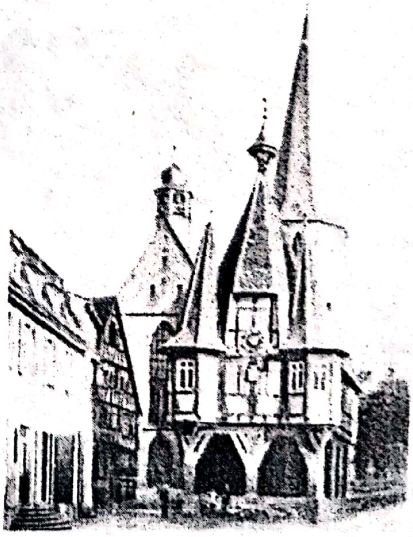
Arhitectura

Dacă în Italia era evidentă unitatea stilistică a arhitecturii, datorită rigorilor matematice şi folosirii "secţiunii de aur", arhitecţii fiind preocupaţi de realizarea armoniei ansamblului şi de frumuseţea proporţiilor, fie în volumele masive, geometrizate, fie în graţia arcadelor şi *loggii*-lor, în restul Europei arhitectura a evoluat lent către o sinteză a concordanţelor morfologice.

În Germania, ca şi în Ţările de Jos, arhitectura păstrează spiritul formelor excesiv ascuţite ale goticului, concretizate prin preferinţa pentru acoperişurile foarte înalte şi pentru abundenţa turnurilor şi pinaclelor. Spiritul gotic este prezent nu numai în proporţii, ci şi în structura clădirilor bazate pe arcele ogivale. Placajul care acoperă clădirea indică prezenţa unor semne ale ornamentaţiei Renaşterii.

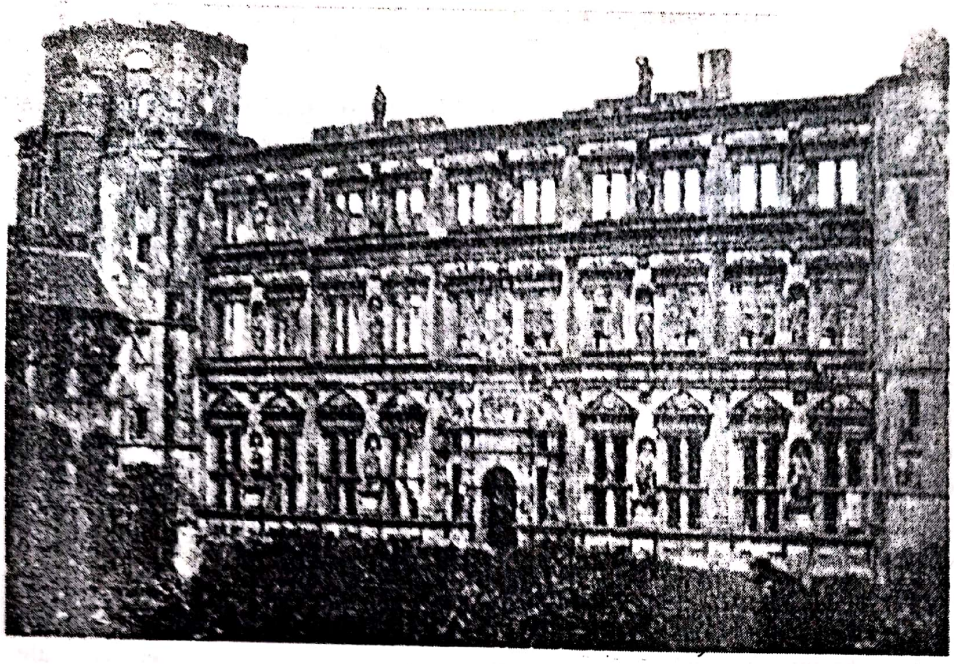


PRIMĂRIA DIN WERNIGERODE

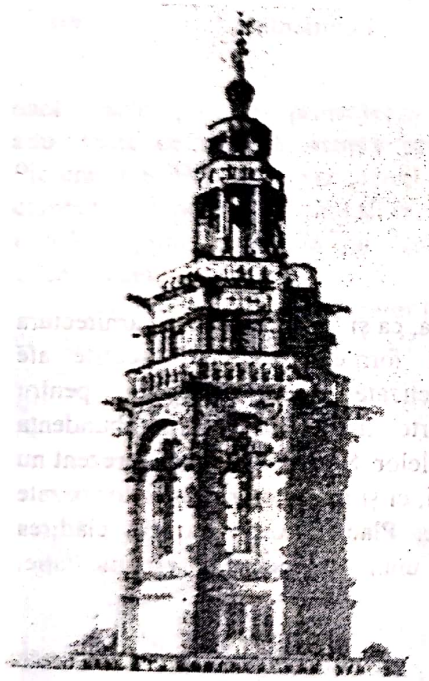


PRIMĂRIA DIN MICHELSTADT

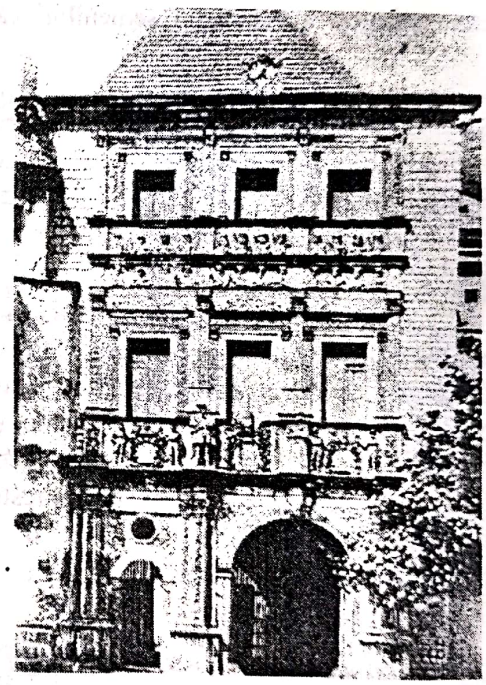
Scanned with OKEN Scanner



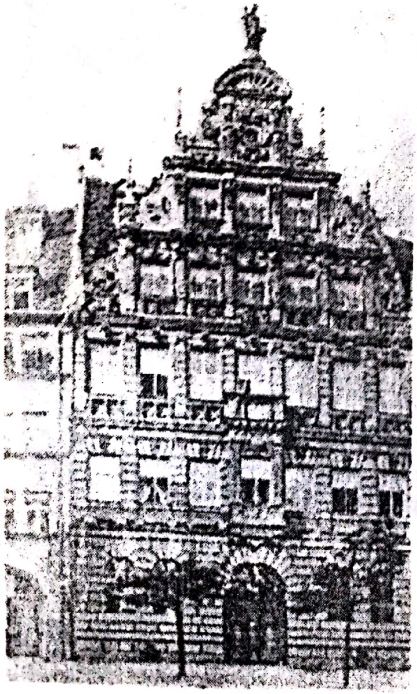
CASTELUL DIN HEIDELBERG



TURNUL SFÂNTULUI KILIAN, HEILBRONN

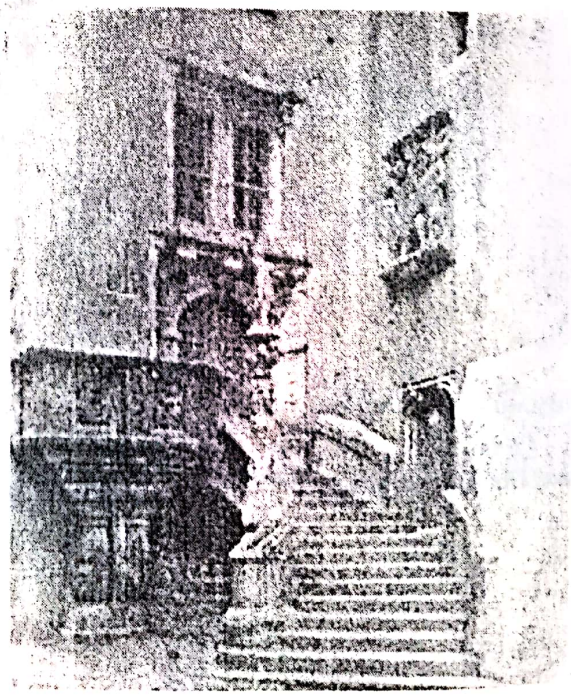


POARTA CETĂȚII. BRIEG



CASA PELLER

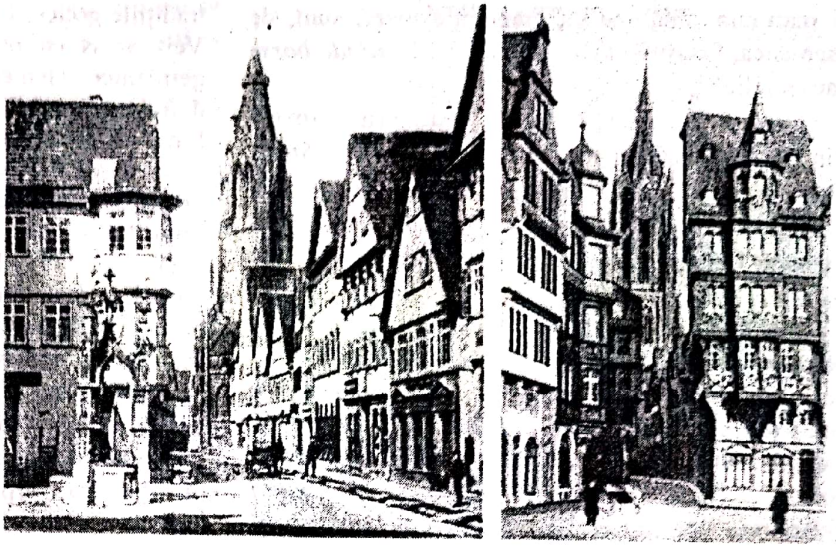
PRIMĂRIA DIN GÖRLITZ



Scanned with OKEN Scanner

STRĂZI DIN REUTLINGEN
CU VEDERE CĂTRE CATEDRALĂ

CASE DIN RÖMERGBERG.
FRANKFURT PE MAIN.
VEDERE CĂTRE DOM



Primăriile oraşelor, ca cea din Görlitz, vor ocupa locul central al pieţelor publice. Construite din dorinţa şi cu colaborarea breslelor şi locuitorilor îmbogăţiţi prin comerţ, prin activităţi bancare şi meşteşugăreşti, clădirile primăriilor au proporţii echilibrate, desfăşurate pe orizontală. Masive şi solide, ele au ferestre dreptunghiulare şi scări monumentale. Palatele comunale, casele, corporaţiile meşteşugăreşti şi reşedinţele burgheze îşi fac apariţia în toate oraşele Germaniei.

Locuinţele particulare reflectă fie condiţia socială a proprietarului, rangul său nobiliar (Castelul din Heildelberg), fie condiţia burgheză (Casa Peller) sau vanitatea patricienilor, negustorilor şi meseriaşilor de lux. Construite din materiale nobile şi înălţate pe mai multe niveluri, locuinţele burgheze încep să fie împodobite cu balcoane şi sculpturi, cu reliefuri şi statui alegorice. Locuinţele simple, construite din zidărie de cărămidă şi lemn, au turnuri şi coşuri înălţate deasupra acoperişului.

Sculptura

În sculptura germană a Renaşterii materialul preferat continuă să rămână lemnul, pe care artiştii îl colorează şi îl acoperă cu foiţă aurită, îndeosebi în cazul altarelor religioase. Adeseori, sculpturile acompaniază panourile pictate ale altarelor. Bronzul

AUTOPORTRETUL MEŞTERULUI ANTON PILGRAM.
CATEDRALA SFÂNTUL ŞTEFAN DIN VIENA

JÖRG SYRLIN. BUSTUL LUI PTOLEMĂUS.
CATEDRALA DIN ULM

Scanned with OKEN Scanner

şi marmura, fină sau cu granulaţie mare, sunt, de asemenea, folosite în cazul lucrărilor în *ronde-bosse* sau în relief.

Numele de prestigiu ale sculpturii germane din secolele al XV-lea şi al XVI-lea sunt: *Veit Stoss*, *Peter Vischer* şi *Tilmann Riemenschneider*, primii doi consideraţi gloriile Nürnbergului, al treilea mândria Würzburgului, oraş de reşedinţă arhiepiscopală.

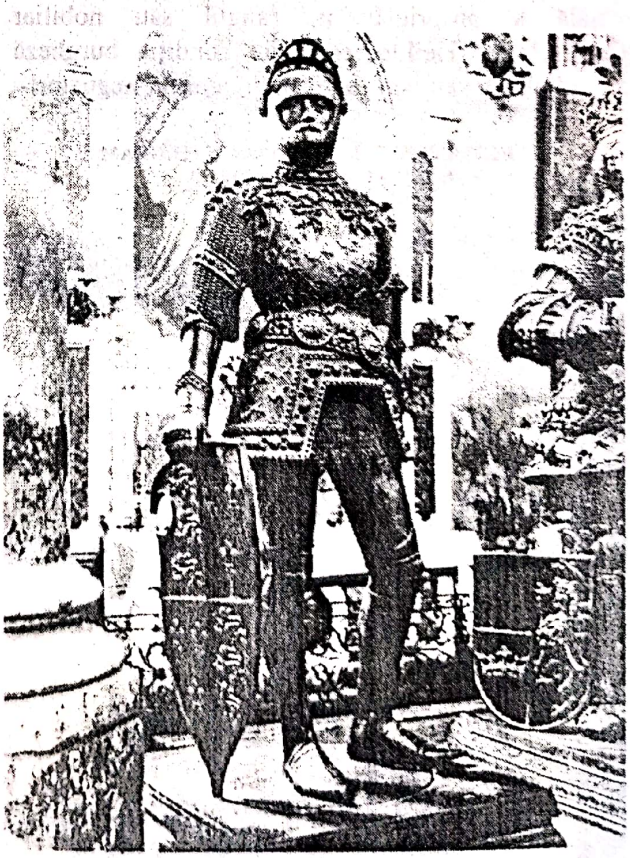
VEIT STOSS (1447–1533), născut la Nürnberg, se va stabili în Polonia, la Cracovia. Aici va lucra, pentru *Biserica Fecioarei*, unul dintre celebrele altare ale vremii. Polipticul prezintă în panoul central *Înălţarea la cer a Fecioarei*, iar pe voleuri scene din *Viaţa lui Iisus* şi din *Viaţa Fecioarei*. Celelalte părţi ale altarului înfăţişează *Arborele lui Jeseu* şi *Încoronarea Fecioarei, între doi sfinţi*. Dimensiunea impresionantă a ansamblului, aproximativ 13 m, încorporează numeroase grupaje de personaje, sculptate în *ronde-bosse* şi relief. Abundenţa siluetelor şi grupurilor, gesticulaţia agitată, spiritul persistent religios definesc continuarea climatului medieval. Naraţiunea şi gesticulaţia teatrală sunt corelate cu viziunea spectacolelor de "Mistere", care în acea vreme continuau tradiţiile gotice. Lemnul este tratat în sculpturile lui Veit Stoss cu o măiestrie remarcabilă. Tipologii germanice, elemente de puternică expresivitate în definirea gesticii şi fizionomiilor, îl consacră pe Stoss printre virtuozii cioplitori ai lemnului.

PETER VISCHER (1460 – 1529), aparţinând al Şcolii din Nürnberg, s-a format în ambianţa atelierului tatălui său, specialist în turnarea în bronz. Aici, Peter Vischer a deprins ştiinţa şi arta de bronzier, măiestria grea a modelării în lut şi în ceară, cât şi turnarea în bronz, asigurându-şi locul excepţional printre artiştii Nürnbergului.

De la chivotul din biserica Sfântului Sebaldus, care păstrează moaştele Sfântului, de la sculpturile pentru mormântul Împăratului Maximilian, din Biserica Curţii din Innsbruck, şi până la *Statuia regelui Arthur al Angliei*, spiritul gotic persistă cu tenacitate germanică. În activitatea şi preocupările urmaşilor lui Peter Vischer, sculptura realizată de **Hans Vischer** pentru *Fântâna lui Apollon*, destinată unui spaţiu public al oraşului – curtea primăriei din Nürnberg – se distinge printr-o viziune originală. Antichitatea greco-romană şi spiritul Renaşterii se fac prezente atât în subiectul inspirat din mitologie, cât şi în atitudinea graţioasă a personajului nud, element central al întregii compoziţii.

VEIT STOSS. SFÂNTUL IOAN. ALTARUL DE LA BISERICA FECIOAREI. CRACOVIA

PETER VISCHER. REGELE ARTHUR. MORMÂNTUL REGELUI MAXIMILIAN. HOFKIRCHE. INNSBRUCK

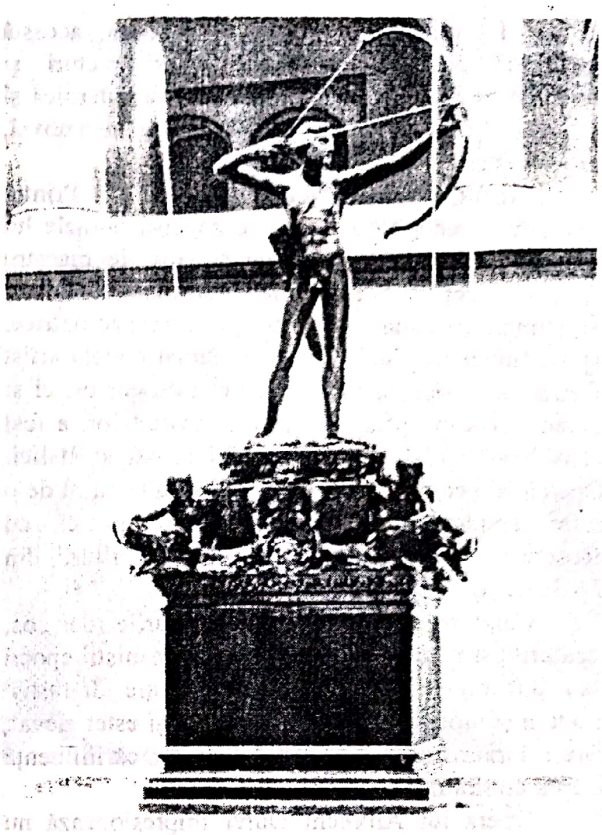


Scanned with OKEN Scanner

TILMANN RIEMENSCHNEIDER (1460 – 1531) s-a născut la Österode, dar a trăit şi creat la Würzburg. Pentru o capelă a oraşului artistul a conceput sculpturi inspirate din Biblie. Dintre *ronde-bosse*-urile pe care le-a lăsat, se remarcă figurile lui *Adam* şi a *Evei*, expuse azi la Muzeul din Würzburg. Tehnica folosită, modul propriu de tratare a materialului, precum şi conceptul de volum urmează principiile morfologice ale tradiţiei Şcolii lui Peter Vischer cel Bătrân. Viziunea artistică este, însă, detaşată de pateticul artei lui Vischer. Idealul uman propus de Tilmann Riemenschneider anunţă spiritul nou al Renaşterii. Echilibrul şi seninătatea, liniştea şi armonia calmă, degajată de lucrările sale, sunt concordante cu orizontul spiritual al Umanismului secolului al XVI-lea.

Pictura

Fenomenul apariţiei Renaşterii în Germania se caracterizează prin afirmarea amplă a picturii, spre sfârşitul secolului al XV-lea, o dată cu afirmarea unor reprezentanţi de geniu sau de mare talent: *Albrecht Dürer, Mathis Neithart*, supranumit *Grünewald, Hans Baldung* zis *Grien, Lucas Cranach cel Bătrân, Albrecht Altdorfer, Holbein cel*



HANS VISCHER. FÂNTÂNA LUI APOLLO. CURTEA PRIMĂRIEI DIN NÜRNBERG

TILMANN RIEMENSCHNEIDER. EVA. DETALIU. MUZEUL DIN WÜRZBURG

TILMANN RIEMENSCHNEIDER. ADAM. DETALIU. MUZEUL DIN WÜRZBURG

Scanned with OKEN Scanner

Tânăr. La mijlocul secolului al XVI-lea, această puternică generaţie de genii, mari pictori şi umanişti, se va stinge lăsând în urmă o puternică şi omogenă şcoală de pictură, care, în mod paradoxal, nu a avut continuatori.

ALBRECHT DÜRER (1471 – 1528). Printre marii reprezentanţi ai culturii europene, numele lui Albrecht Dürer străluceşte cu aureola de maestru suveran şi şef al Şcolii germane. Pasionat cercetător al ştiinţei matematicii şi perspectivei geometrice, spirit universal, Dürer a fost nu numai marele artist german al epocii, genialul pictor şi desenator, ci şi umanistul, care, prin vastitatea cunoştinţelor, a fost considerat egalul celor mai mari artişti ai Italiei. Operele şi personalitatea lui Dürer s-au bucurat de o mare reputaţie în Germania şi în afara ei, cu deosebire printre artiştii şi preţuitorii culturii din Ţările de Jos.

Călătoriile în Italia şi în Ţările de Jos, legăturile şi relaţiile de prietenie cu umaniştii epocii i-au înlesnit lui Dürer ampla evoluţie de artist modern şi umanist, creator de cultură şi estet elevat, care a înrâurit şi a determinat o puternică influenţă asupra confraţilor săi.

Opera lui Albrecht Dürer impresionează nu numai prin numărul mare de picturi în ulei, gravuri şi desene, ci şi prin apreciabila diversitate a genurilor tratate. Pictura de altar sau compoziţiile cu subiecte religioase, inspirate din textele biblice, unele contemporaneizate, cum sunt *Fecioara, pruncul Iisus şi Sfânta Ana* sau dipticul *Adam şi Eva*, îl arată pe Dürer preocupat de fixarea fizionomiilor şi tipurilor antropologice specific germane. În alte subiecte sacre, chiar sentimentul pictorului este profund religios. *Adoraţia Sfintei Treimi* este una dintre operele sale reprezentative în acest sens.

În afara acestei orientări, Dürer s-a dovedit a fi unul dintre marii pasionaţi de portret, de psihologia şi fizionomia umană. Tipologii, caractere, expresii, corespondenţe între chip, atitudine, gest şi expresie psihologică au stat în atenţia lui Dürer întreaga viaţă. Autoportretele, realizate încă de la vârsta de treisprezece ani, s-au succedat, continuând, la tinereţe şi la maturitate, şi urmărind transformările personalităţii fizionomice şi psihologice ale artistului. Dürer s-a observat pe sine cu minuţiozitate, cu exigenţă critică şi ochi lucid. Se spune că în istoria portretului doar Rembrandt şi-a făcut mai multe autoportrete decât Dürer.

Ochiul sever, care nu iartă nimic modelului, va surprinde chipul aspru al fratelui său, expresia ciudată a tatălui artistului, uşoara angoasă a lui

DÜRER. AUTOPORTRET. PRADO. MADRID

DÜRER. AUTOPORTRET. LUVRU. PARIS

Scanned with OKEN Scanner

Oswolt Krel sau expresia arogantă de vanitate suverană a *Împăratului Maximilian*. Apogeul explorării psihologice a caracterului uman îl constituie capodopera *Apostolii* sau *Cele patru Temperamente*. Cei patru bărbaţi care i-au pozat lui Dürer sunt chipuri specifice, ca fizionomie şi expresie, tipurilor germanice. Siluetele apostolilor, învesmântate în mantii amplu faldate, sunt aplecate asupra lecturii unui manuscris. Concentrate în reflecţie ori îndreptate pătrunzător asupra semenilor, chipurile celor patru personaje definesc temperamente distincte cu priviri sfredelitoare, încruntate sau neprietenoase, contrastând cu majoritatea feţelor destinse şi seducătoare din arta italiană. Chiar în pictura Ţărilor de Jos, sobrietatea şi demnitatea, expresia senină ori concentrată a celor care animau compoziţiile, ori portretele, puţin frumoase prin fizionomie ale flamanzilor, invitau la reflecţie şi admiraţie. În pictura lui Dürer, impunătoarele personaje sunt fiinţe viguroase prin forţă fizică şi spirit, oameni conştienţi de puterea lor. Superioritatea pe care aceştia o exteriorizează este o invitaţie, aproape obligatorie, pe care o face pictura lui Dürer în constatarea forţei reale a personalităţii umane germane. Dürer a observat aceste aspecte şi a dorit să le facă evidente semenilor săi. Nudurile celor doi tineri, în *Adam şi Eva*, cristalizează viziunea lui Dürer asupra caracterelor tipologice ale poporului său. Frumos proporţionate, înalte şi puternice, cele două trupuri blonde evocă trăsăturile specifice ale etniei şi ne încântă cu aparitiile lor luminoase.

Concepţia filosofică a marelui pictor defineşte un ideal uman în care fiinţa dialoghează cu sine, fără teamă de viaţă, de fapte şi evenimente. Triumful luciditătii şi al introspecţiei reci pare a fi principiul existenţial al germanului contemporan cu pictorul, reflectat de către acesta în imagine. Viziunea constatativă, pătrunzătoare asupra detaliilor fizionomice, construieşte un univers neiertător, care nu idealizează. Prin acest aspect, al neidealizării realităţii cognoscibile, s-ar putea spune că artistul german se înrudeşte întrucâtva cu pictorii flamanzi. Dacă observarea şi consemnarea atentă a fizionomiei ori gestului erau subordonate de pictorii flamanzi unui ideal moral superior, în pictura lui Dürer idealul uman al societăţii germane omagia spiritul lucid, existenţa sobră, severă, lutherană.

Portretele pictate de Dürer au chipuri angulare, uneori ameninţătoare prin asprime. Plasate, în general, în poziţie vizibilă din trei sferturi, modelele pictate de Dürer au chipurile analizate profund de pictor. Scrutarea sufletului modelului exclude

DÜRER. ÎMPĂRATUL MAXIMILIAN. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM. VIENA

DÜRER. APOSTOLII (CELE PATRU TEMPERAMENTE). ALTEPINAKOTHEK. MÜNCHEN

Scanned with OKEN Scanner

DÜRER. PORTRETUL MAMEI ARTISTULUI. DESEN. CABINETUL DE STAMPE. BERLIN

DÜRER. PORTRET DE BĂRBAT. PRADO. MADRID

divagările în afara prezenţei concrete a acestuia şi a sugerării vieţii lui lăuntrice. În portretistică, Dürer oferă rareori pretextul iluziei celei de-a treia dimensiuni a peisajului, perspectivat geometric ori cromatic, aşa cum ne-au familiarizat pictorii italieni ori flamanzi. Suprafeţele cromatice ecranează bidimensional spaţiul fundalului, concentrând atenţia asupra figurii umane. Valorarea gradată a intensităţilor luministice serveşte trecerii nuanţate de la o formă la alta a chipului. Fundalul, cât şi veşmintele modelului, sunt realizate prin juxtapuneri cromatice tranşante. Fiecare suprafaţă de culoare pare a se decupa prin alăturarea aspră cu vecina sa. Cristalinitatea tonurilor pigmentare defineşte un dialog al contrastelor nete între masele de închis şi deschis, pe care nu le-am constatat în pictura altor şcoli europene. Colorismul, articulat cu înţelegere plastică, îndeosebi în portretistică, este susţinut de o viziune cromatică animată de savori specific germanice.

Universul morfologic al picturii lui Dürer provoacă admiraţie nu numai prin marea ştiinţă a desenului şi compoziţiei, dar şi prin colorismul intens şi bogat pigmentat, îndeosebi prin frecventa utilizare a tonurilor de roşu şi a tonurilor primare. Dürer nu a fost adeptul materiei picturale sau a calităţii vibratile a pastei. Precizia, claritatea, spiritul animat de dorinţa precizărilor elimină subtilul culorii, căldura sau vibraţia sensibilă a tonului de culoare. Ceea ce Dürer a obţinut în iniţierea sa din Italia, în studiul picturii veneţiene, a fost strălucirea pigmentară şi sonoritatea suprafeţei de culoare. Aceste calităţi câştigate, singure, oferă partea spectaculară a colorismului pictorului german.

În arta gravurii Dürer s-a implicat cu pasiune. Mare desenator şi gravor, el a realizat numeroase xilogravuri (gravuri în lemn), gravuri în cupru, cu dăltiţa şi în apă tare, continuând experienţa remarcabilului gravor Martin Schongauer (1435? – 1491). Desenele cu mină de argint, studiile în cretă, în cărbune sau în cerneală executate de Dürer au fost entuziast omagiate de artiştii contemporani din toate şcolile Europei.

Între anii 1515 – 1520, Împăratul Maximilian l-a solicitat pe Dürer să lucreze o suită de imagini în xilogravură. După realizarea acestora, artistul a plecat în Ţările de Jos, într-o călătorie din care s-a întors cu un număr mare de desene, executate cu mină de argint.

Scanned with OKEN Scanner

DÜRER. AGNES. ALBERTINA. VIENA

DÜRER. STUDIU DE MÂINI. DESEN. ALBERTINA. VIENA

Triumful trăit în ţara lui Van Eyck a fost proba preţuirii şi înaltei consideraţii meritate din plin de geniul lui Dürer. Circulaţia gravurii în epocă, dintr-o ţară în alta, a asigurat în mare parte vehicularea masivă a valorilor artistice şi umanistice, schimburile numeroase de informaţii ale artiştilor, confirmările valorice ale personalităţilor creatoare.

Dintre gravurile lui Dürer, realizate încă din anii tinereţii, remarcabile sunt xilogravurile cu tema *Apocalipsului* şi gravurile în cupru. *Melancolia*, impresionantă ca tensiune expresivă şi sinteză de simboluri ezoterice şi umaniste, ca şi *Cavalerul, Moartea şi Diavolul*, sunt imagini ale căror semnificaţii etice dublează simbolurile filosofice. Ductul incisiv, compoziţia savantă, structurile axiale dinamice impun imaginile cu tema *Cavalerii Apocalipsei* printre capodoperele puternice şi obsedante ale lui Dürer. Imaginaţi în cavalcadă, călăuziţi de îngerul Judecăţii, cavalerii sunt un fel de năluci înarmate, năpustite asupra omenirii, venite să pedepsească la Judecata finală. Sentimentul de teroare, prezent în această xilogravură, aminteşte întrucâtva angoasa reliefurilor romanice de pe timpanele catedralelor, cu tema Judecăţii de Apoi, din jurul anilor 1000.

Încărcată de întrebări asupra necunoscutului, concepţia filosofică a umanistului Dürer formulează în pictură idealul de om puternic, posesor al deciziunii şi voinţei superioare a lui "homo faber". În gravură, Dürer evoluează uneori în apropierea orizonturilor tulburi ale imaginaţiei medievale, dominat de neliniştea şi stările subconştientului, pentru ca alteori să rămână visător, în atitudinea concentrată asupra orizonturilor cunoaşterii, specifică reflexivităţii umanistului.

Spirit enciclopedic, Dürer a avut ocazia să fie martorul unei noi lumi prospere a Nürnbergului, oraşul în care artistul s-a născut, s-a stabilit, a trăit şi a lucrat. Cetatea deschisă şi ospitalieră din Franconia concentra forţele economice şi culturale ale unei societăţi evoluate, ca nivel citadin, ai cărei locuitori se dovedeau iubitori ai operei de artă şi ai frumosului estetic.

Artişti ca *Michael Wolgemut, Martin Schongauer* sau *Konrad Witz* erau figuri reputate, ca şi cele ale meşterilor, patroni ai atelierelor şi magazinelor de gravură şi bijuterii, cum era

Scanned with OKEN Scanner

DÜRER. CEI PATRU CAVALERI AI APOCALIPSEI. XILOGRAVURĂ

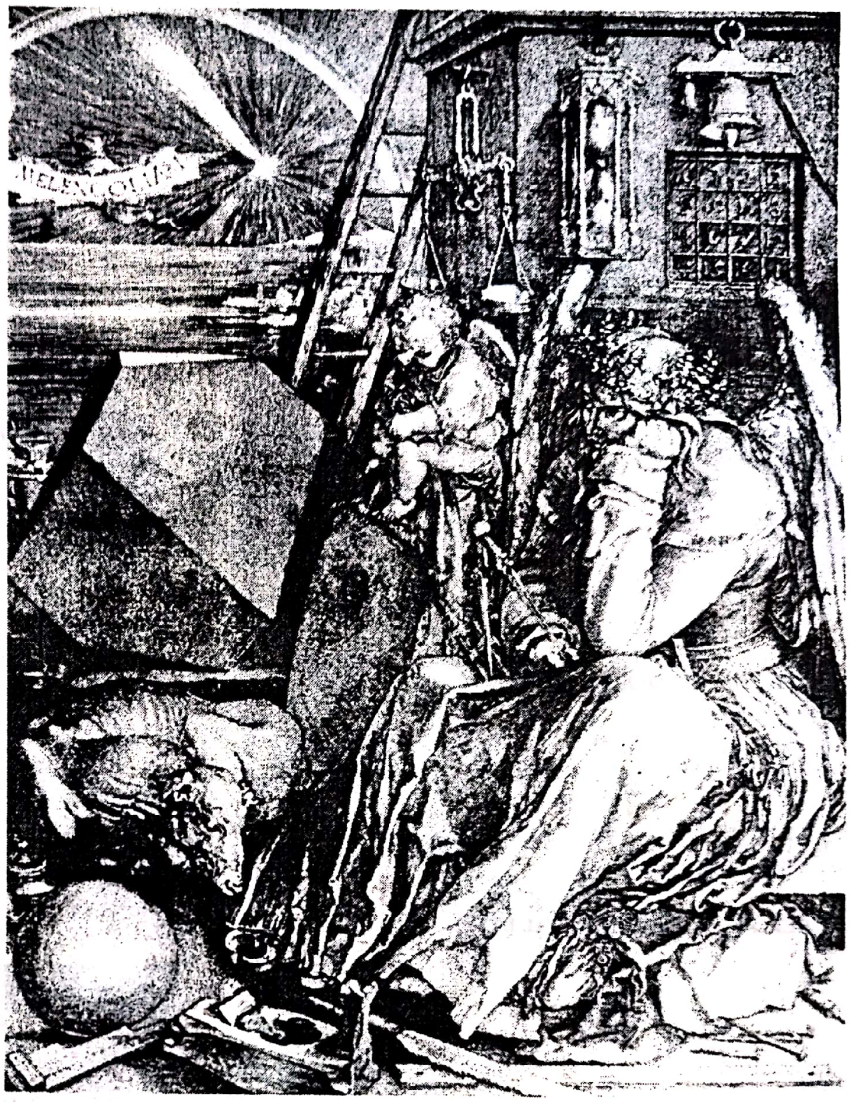
DÜRER. LUPTA ÎNGERILOR. APOCALIPSA. XILOGRAVURĂ

DÜRER. SAMSON CU LEUL. XILOGRAVURĂ

DÜRER. CAVALERUL. DIAVOLUL ŞI MOARTEA

Scanned with OKEN Scanner

DÜRER. MELANCOLIA, GRAVURĂ ÎN CUPRU



tatăl lui Dürer, giuvaergiu de profesie. Clientela bogată a oraşului îi căuta şi stimula pe aceşti făuritori de obiecte utile şi estetice. Umaniştii, cercetătorii vechilor texte filosofice şi literare, pasionaţii gânditori ai Nürnbergului, îl aveau în centrul lor pe Albrecht Dürer, căutător neistovit al sensurilor teoretice şi abstracte ale artei. Dürer, adept al raţionamentelor logice şi al justificărilor raţionale în planul semnificaţiilor estetice, s-a impus printre contemporanii lui ca un practician sever al corelărilor lucide în plan artistic.

Compoziţia *Cele patru Temperamente* şi gravura *Melancolia* traduc o parte semnificativă a preocupărilor şi sintezelor vieţii spirituale şi universului teoretic al studiilor şi reflecţiilor filosofice ale pictorului german.

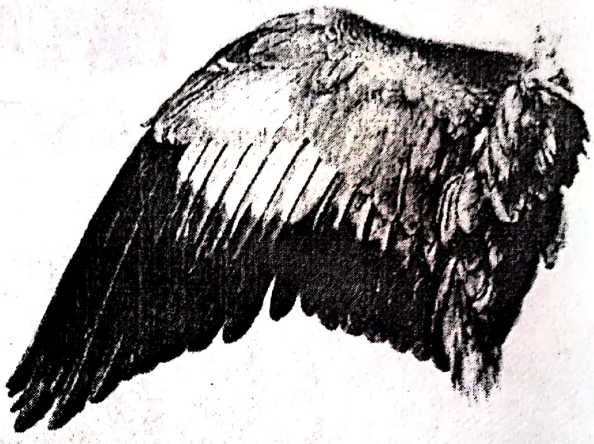
Lectura tratatelor de matematică ale lui Euclid, Arhimede, Ptolemeu şi Vitruviu, studiul scrierilor lui Alberti, adăugate experienţelor şi observaţiilor proprii, au stat la baza conceptelor despre dimensiuni şi perspectivă formulate de Dürer. Părerile sale estetice despre perfecţiunea armoniei naturii, pornind de la studiul după model, au îmbogăţit universul cunoştinţelor artei Renaşterii pe calea observării obiective şi raţionamentelor ştiinţifice. Cele "Patru cărţi despre proporţii", traduse în multe limbi străine, ca şi opera sa teoretică principală "Hrana tânărului pictor" completează concepţiile estetice şi literatura umanistă a vremii.

Când Albrecht Dürer murea, în 1528, arta şi cultura germană înregistrau o pierdere preţioasă.

Opera complexă a lui Dürer, lumea gândurilor şi ideilor, preocupările savante ale umanistului au marcat momentul excepţional al culturii şi artei Renaşterii germane în contextul civilizaţiei spirituale a continentului.

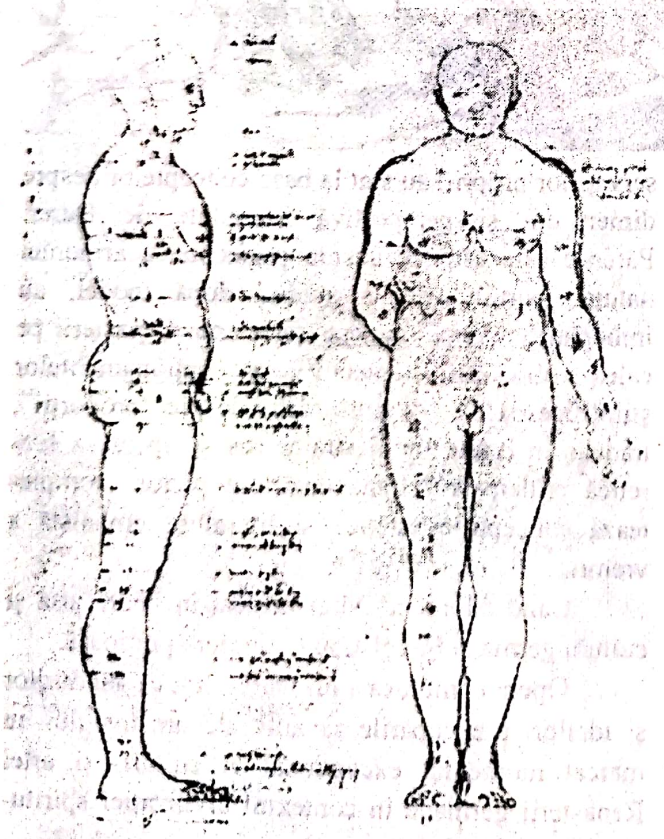
Scanned with OKEN Scanner

DÜRER. MELANCOLIA. DETALIU

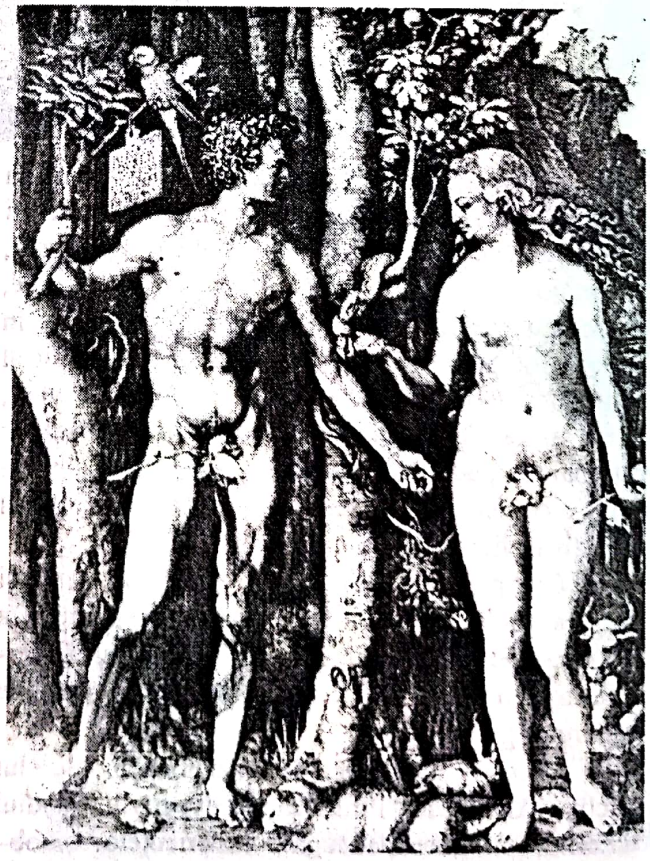


DÜRER. ARIPA UNEI PĂSĂRI ALBASTRE. ALBERTINA. VIENA

DÜRER. STUDII DE PROPORŢII. DESEN



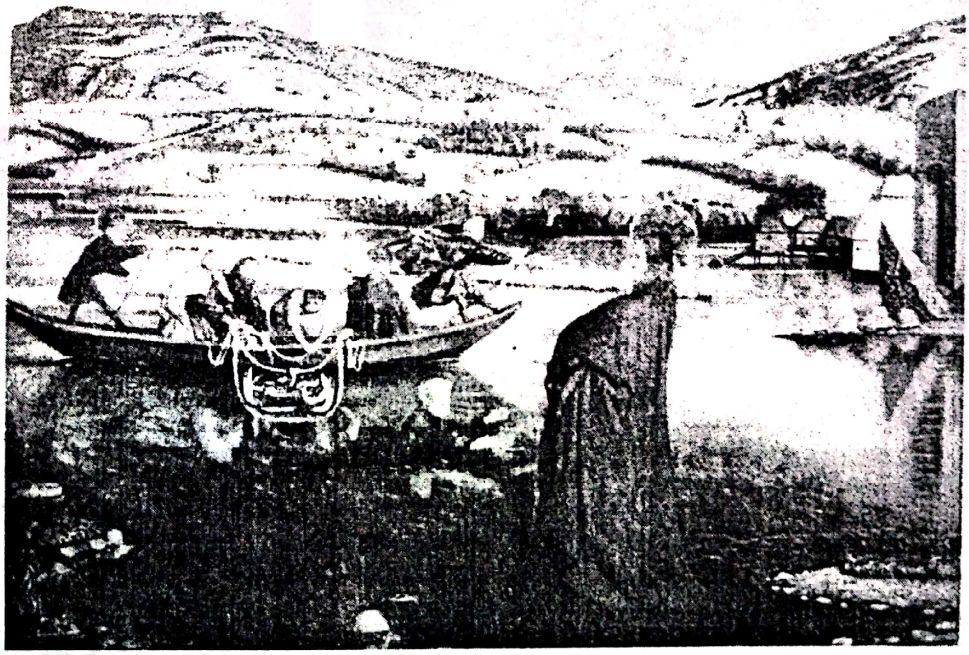
DÜRER. ADAM ŞI EVA. GRAVURĂ ARAMĂ



Scanned with OKEN Scanner

DÜRER. NEMESIS. GRAVURĂ ARAMĂ

MARTIN SCHONGAUER. TENTAȚIA SFÂNTULUI ANTON. GRAVURĂ ÎN ARAMĂ



KONRAD WITZ. MERSUL PE APĂ AL LUI PETRU. GENEVA

Scanned with OKEN Scanner

KONRAD WITZ. SFÂNTUL CHRISTOPHORUS. BASEL

MATHIAS GRÜNEWALD (1475 – 1528). Buchetul strălucitor al capodoperelor picturii germane a veacurilor al XV-lea şi a XVI-lea ar fi incomplet fără creaţia lui Grünewald.

Contemporan cu generaţia de aur a pictorilor germani, Dürer, Cranach, Hans Baldung Grien, Altdorfer şi Holbein, dar şi cu mari personalităţi ale culturii Renaşterii italiene sau flamande, ale vieţii politice ori ale gândirii moderne în Europa, Grünewald lasă impresia că nu ar aparţine aceleiaşi epoci. Mai degrabă el pare a aparţine incandescenţei mistice a Duecento-ului italian sau tensiunilor sfâşietoare, existente în pictura catalană a romanicului.

În epoca Umanismului Renaşterii, Mathias Grünewald, cu numele său real Mathis Neithart, căruia i-a adăugat şi numele de Gothart, este o figură singulară printre contemporanii săi, atât prin viziunea sa arhaic medievală, cât şi prin sentimentul patetic de angoasă.

Pictura lui Grünewald este stranie. Ea fascinează prin spaţiul învăluit de mister şi sacru, impresionează prin asceză şi tensiunea paroxistică a rugăciunii; totodată, imaginea concepută de Grünewald şochează prin neaşteptat de modernele

GRÜNEWALD. CAPUL ÎNGERULUI

GRÜNEWALD. ISPITIREA SFÂNTULUI ANTON. FRAGMENT DIN ALTARUL DE LA ISENHEIM. MUZEUL UNTERLINDEN. COLMAR. ALSACIA

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

GRÜNEWALD. FECIOARA. SFÂNTUL IOAN ŞI MARIA MAGDALENA. FRAGMENT DIN ALTARUL DE LA ISENHEIM

soluţii plastice, prin foarte evoluate şi îndrăzneţe modalităţi cromatice, îndeosebi prin folosirea paletei spectrale.

Încă din 1509, Grünewald devine pictor al Curţii Electorului, arhiepiscopul de Mainz, Ulrich von Gemmingen. Ulterior, el se mută în serviciul arhiepiscopului Albrecht von Brandenburg, numit cardinal în 1518. Din motive religioase, pictorul a fost nevoit să se refugieze la Frankfurt, apoi la Halle, unde lucrează ca inginer al apelor oraşului şi unde a şi murit în 1528. Admirator şi adept al tezelor lutherane, pictorul a fost martorul crizei catolicismului şi autorităţii papalităţii. A asistat la anatemizarea lui Luther, la conflictul dintre Germania şi papalitate, la opoziţia dintre lutheranism şi catolicism. Adept al Reformei lutherane, Grünewald a fost un profund credincios, mai mult chiar, un mistic. El avea sentimentul valorilor sacre, chemarea spre asceză şi exaltare a virtuţilor morale. Aspiraţia spre spirit şi credinţă conturează vocaţia care l-a purtat pe artist către sacru. *Altarul de la Isenheim*, realizat între anii 1512 – 1515, este proba însuşirilor sale excepţionale de misionar şi vizionar mistic.

Când Grünewald începea să lucreze la altarul pentru antoniţii de la Isenheim, la Roma Michelangelo terminase frescele de pe bolta *Capelei Sixtine*, iar Rafael lucra la frescele *Stanze*-lor. Altarul poliptic, pictat de Grünewald şi aflat azi la Muzeul din Colmar, este proba fervoarei mistice a

nordicului, a exaltării faţă de credinţă şi ascezã. Frescele lui Michelangelo, aflate în capitala lumii catolice, pledau, în chip paradoxal, pentru idealul de om armonios, aflat în splendida afirmare a personalităţii lui.

Deşi născuţi în acelaşi an, cei doi artişti – Grünewald şi Michelangelo – par a fi trăit la distanţe de secole. Printre cele nouă panouri ale altarului celebru, pictat de Grünewald, compoziţia centrală cu tema *Răstignirii* este cea mai impresionantă. Comentariul filosofic este dublat de implicarea etică şi de exaltarea mistică a pictorului. În interpretarea acestuia, destinul uman este văzut ca o dramă, datorită neputinţei omului de a-şi decide şi domina propria soartă. Ţipătul durerii, îngenunchearea şi înălţarea rugii sunt expresia fervorii şi exaltării mistice. Extazul închinării cheamă puterea divină. Degetele adunate, parcă într-o cunună a disperării, se înalţă spre cer; fluidele de lumină fosforescentă, degajate de fiinţa concentrată în rugăciune, sunt proiecţii ale unor stări neexprimate în istoria picturii universale până la Grünewald. Abia un secol mai târziu călugării spanioli pictaţi de Zurbaran vor trăi relaţia cu sacrul prin rugăciune, prin viziuni religioase, prin concentrare şi aşteptare a împlinirii miracolului. El Greco va imagina şi el spectacolul revelaţiilor mistice, starea extatică a rugăciunii sau meditaţiei filosofice.

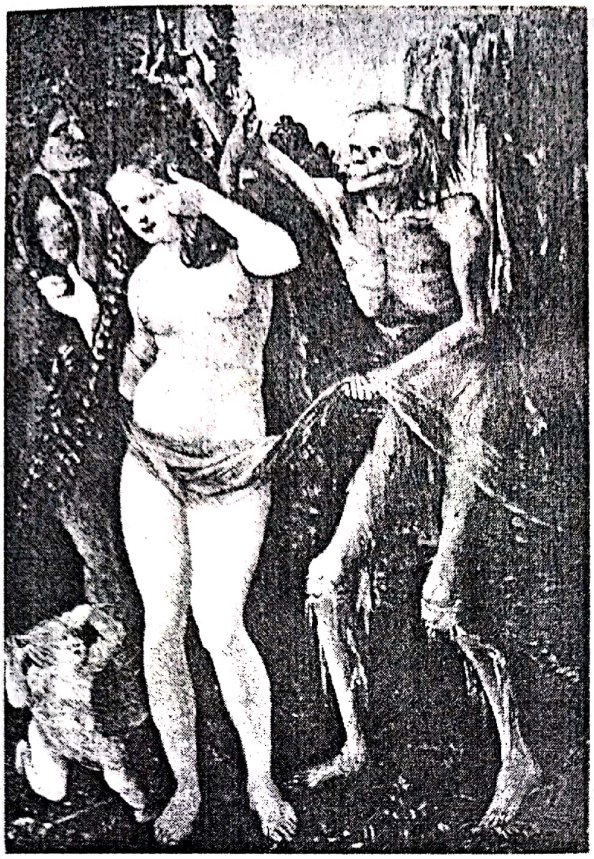
Mathias Grünewald – spaţiul metafizic. Tensiunea rugăciunii, implorarea şi disperarea constituie laolaltă epicentrul degajator al energiilor emoţionale în creaţia lui Grünewald. În pictura germană stările paroxistice ale durerii în faţa *crucificării* omului şi înălţarea gândului şi speranţei spre dumnezeire au fost, poate, exprimate pentru întâia dată de Grünewald.

Contemporan cu Leonardo, cu Rafael şi Tizian, pictorul german pare medieval, concentrat în insula ascezelor monastice. El rămâne departe de spiritul raţional al Renaşterii, departe de încrederea rece în forţe proprii, în dominarea destinului prin voinţa superioară.

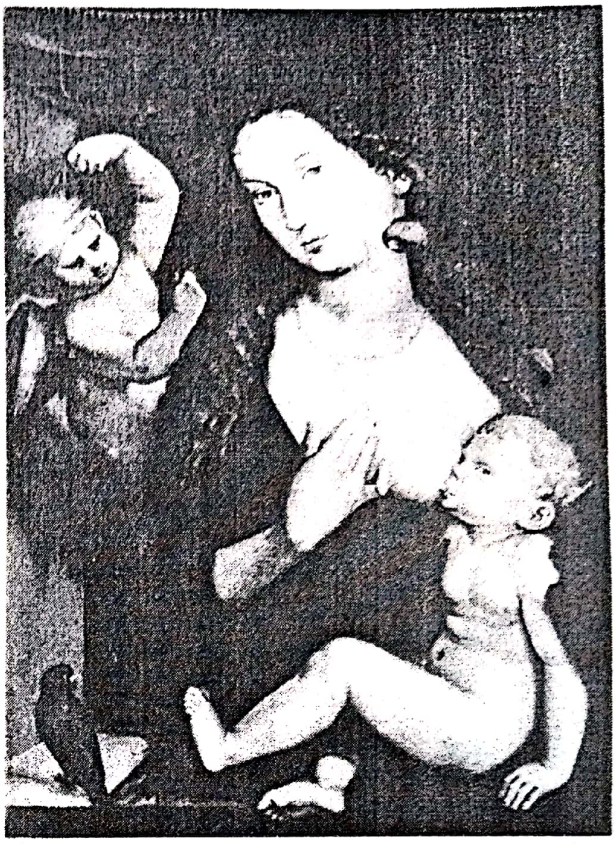
Anii în care Grünewald compunea *Altarul de la Isenheim*, coincid cu afirmarea în explozie a Umanismului Renaşterii italiene. Leonardo da Vinci crease *Mona Lisa*, iar celelalte capodopere ale sale – *Cina cea de Taină, Fecioara între stânci, Fecioara, Pruncul şi Sfânta Ana* – erau deja realizate la acea dată de marele toscan. Sintezele lui Leonardo descifrau universul disponibilităţilor umane, desfăşurate infinit între abject şi sublim.

GRÜNEWALD. ÎNVIEREA. FRAGMENT DIN ALTARUL DE LA ISENHEIM

ALBRECHT ALTDORFER. ÎNVIEREA LUI CHRISTOS. FRAGMENT DIN ALTARUL BISERICII DIN SANKT FLORIAN DE LÂNGĂ LINZ



HANS BALDUNG GRIEN. MOARTEA ŞI FEMEIA



HANS BALDUNG GRIEN. FECIOARA ŞI PAPAGALUL

Dacă Italia fascinează de milenii prin duhul diurn al culturii ei, prin incandescenţele solare ale geografiei ei, în chip complementar fascinează şi prin misterul umbrei şi luminii filtrate, ca în pictura lui Leonardo da Vinci. Lumea penumbrei, nuanţele şi semitonul au îmbogăţit pictura cu subtilul, au dăruit sufletului sensibilitatea şi poezia tainei. În schimb, nordul Europei, înnegurat de griuri, ceţuri şi ploi, a avut mereu nostalgia Mediteranei. Grünewald îmbrăţişează, în viziunea sa mistică, spectacolul aureolei de curcubeu, al descompunerii luminii în viziunea paletei spectrale, spectacolul dematerializării şi desprinderii din legile gravitaţiei.

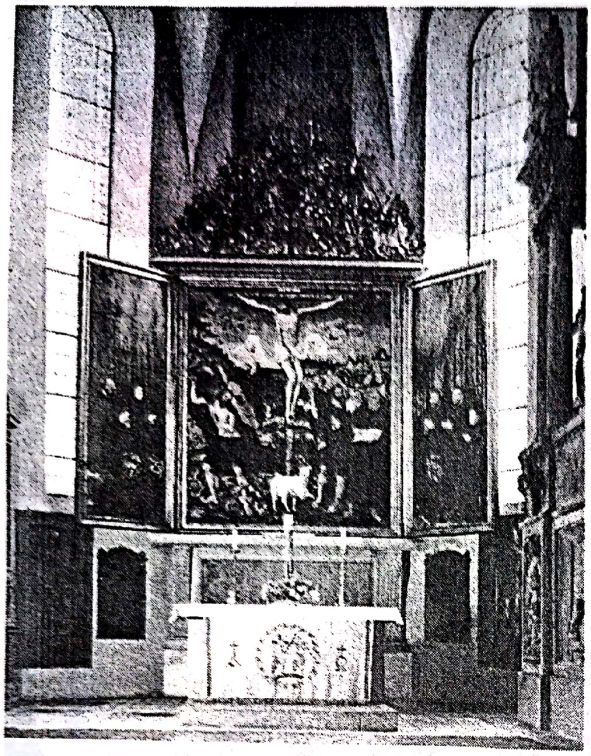
Strălucitoare tonuri, primare şi binare – roşu, oranj, galben, verde, albastru, violet – sunt proiectate în halou al formelor, în efluvii de fosforescenţe. Raporturile calorice şi relaţiile de complementaritate cromatică oferă la Grünewald un dublu spectacol: viziunea de mare îndrăzneală coloristică în plan morfologic şi viziunea misticii şi metafizicii în planul stării.

Când Grünewald murea, monarhiile, ca şi cetăţile artei şi destinele artistice, se aflau în plină ascensiune şi competiţie. Jean Clouet îl picta pe Francisc I, Holbein pe Henric al VIII-lea. În zona solarităţilor Mediteranei, Giorgione picta *Concertul campestru*, *Tempestà* şi *Venus dormind* înscrise în legile armoniei senine şi ale integrării organice a omului în natură şi în misterul existenţei.

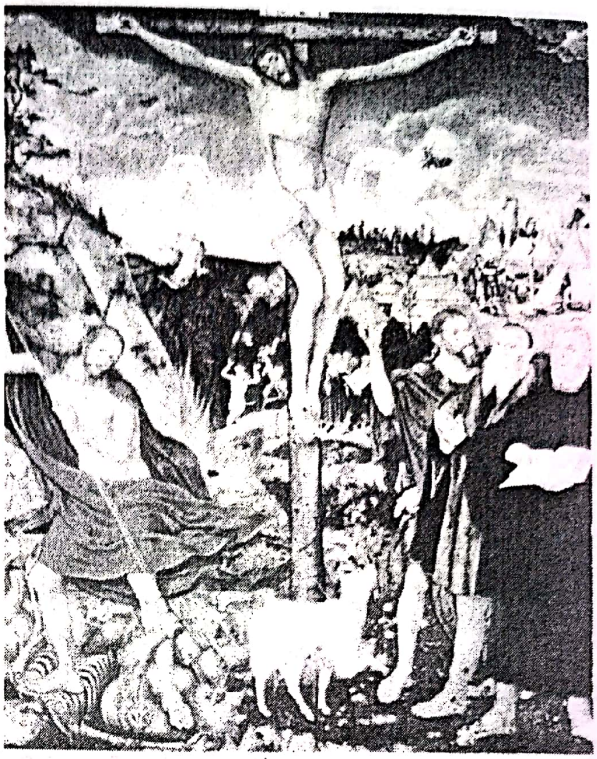
Desprinderea din cuviinţa creştină, bucuria liniştii interioare, asigurate de orgoliul eului, trăite festiv în Renaştere, au evoluat spre epoca modernă, în continuă îndepărtare de zonele expresionismului religios, reprezentat de Grünewald, şi în care marele pictor german rămâne misionar şi vizionar al unor vremuri viitoare.

LUCAS CRANACH CEL BĂTRÂN (1472 – 1553) s-a născut la Kronach, în Franconia, de unde îi venea numele. Era contemporan cu Dürer, Grünewald, Hans Baldung Grien, Albrecht Altdorfer şi Hans Holbein cel Tânăr. Asemenea tuturor contemporanilor săi, Lucas Cranach a călătorit mult făcându-şi prieteni printre umaniştii şi oamenii de cultură ai vremii sale. La vârsta de treizeci şi trei de ani, pictorul s-a stabilit la Wittenberg, oraşul naşterii Reformei lui Luther. Aici devine pictorul curţii lui Frederic cel Înţelept al Saxoniei, principele partizan al Reformei. Apreciat şi solicitat îndeosebi pentru portrete, Cranach a avut

Scanned with OKEN Scanner



LUCAS CRANACH CEL BĂTRÂN. ALTARUL BISERICII SFINŢII PETRU ŞI PAVEL. WEIMAR



LUCAS CRANACH CEL BĂTRÂN. DETALIU DIN ALTARUL BISERICII SFINŢII PETRU ŞI PAVEL. WEIMAR

un strălucit atelier, în care urmau să se iniţieze elevi din întreaga Germanie.

În faţa numeroaselor compoziţii, Cranach a pictat mai ales portrete, unele prezentându-i pe protectorul său, electorul de Saxa, precum şi pe toţi principii de Saxa şi ai caselor înrudite. Cranach a lăsat în portret şi câteva pătrunzătoare interpretări psihologice ale Reformatorului *Martin Luther*, căruia pictorul i-a fost un prieten apropiat şi un convins adept. După o lungă activitate în oraşul Wittenberg, pictorul s-a stabilit la Weimar, în 1552, unde va muri un an mai târziu.

Operele pictorului, considerabile numeric, au fost copiate şi reluate în replici încă din timpul vieţii autorului lor. Se spunea că din atelierul lui Cranach ieşiseră o mie de portrete numai pentru figura lui Luther. Printre capodoperele pictorului german, *Portretul unei fetiţe* (Luvru), pretins portret al fiicei lui Luther, este proba înaltului nivel atins de pictura Renaşterii germane, prin opera lui Cranach. Impresia puternică produsă de acest portret demonstrează atât geniul lui Cranach, cât şi spectaculoasa evoluţie a artei portretului în epocă. Lucrarea impresionează, şochează chiar, prin frumuseţea calităţii cromatice şi bogăţia expresivităţii. Două aspecte sunt relevante, în cazul acestei opere: unul este determinat de *formă*, altul de *conţinut*. În *formă*, problemele de compoziţie, raporturile desen-construcţie-stilizare, culoare-modeleu-ecleraj, se înscriu în simplitatea sintezei maxime. Chipul fetiţei şi mâinile acesteia, părul blond, răsfirat pe umeri, sunt zonele de iradiantă lumină, răsărită din masa negrului care o înconjoară. Profund şi somptuos, negrul catifelei veşmântului şi fondul negru, absorbant, al fundalului oferă un excepţional spectacol al vibrării materiei picturale. Relaţia dintre zona deschisă şi cea închisă este foarte tranşantă şi tulburător emoţionantă prin puternicul contrast. Al doilea aspect fascinator este datorat privirii magnetice a fetiţei. Ochii privesc concentrat, ne ţintuiesc îndelung, intră în dialog cu privirea noastră. Ca o conştiinţă superioară, expresia justiţiară ne obligă la introspecţie şi autoanaliză morală, neobişnuit de severă. Chipul fetiţei, încoronat discret de bentiţa neagră a catifelei, obrazul roz şi delicat, aureolat de frăgezimea copilăriei, contrastează cu expresia de gravitate, nepotrivită vârstei. Coloritul nordic, epiderma sidefie a chipului şi mâinilor sunt cu atât mai relevante ca frumuseţe coloristică şi expresivă, cu cât ele ating luminozitatea maximă, în contrast cu tot restul tabloului. Mici accesorii vestimentare stabilesc dialogul, în surdină, între albul bluzei şi negrul şiretului care o decorează. Astfel, detaliile cu valoare expresivă se dovedesc a fi necesare în

Scanned with OKEN Scanner

LUCAS CRANACH CEL BĂTRÂN.
DOCTORUL JOHANNES SCHEURING. BRUXELLES

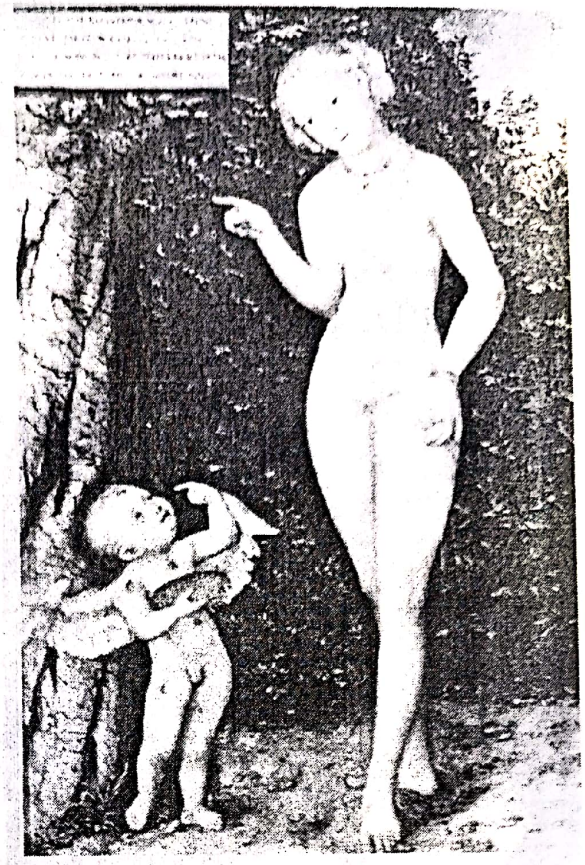
LUCAS CRANACH CEL BĂTRÂN. BETSABEEA
ÎN BAIE. STAATLICHE MUSEEN. BERLIN

LUCAS CRANACH CEL BĂTRÂN. DOCTOR CUSPINIAN.
COLECȚIA REINHART, WINTERTHUR

LUCAS CRANACH CEL BĂTRÂN. SOȚIA DOCTORULUI
CUSPINIAN. COLECȚIA REINHART. WINTERTHUR

Scanned with OKEN Scanner

LUCAS CRANACH CEL BĂTRÂN.
PORTRETUL LUI MARTIN LUTHER



LUCAS CRANACH CEL BĂTRÂN. VENUS ŞI AMOR
MUŞCAT DE O ALBINĂ. COLECŢIE PARTICULARĂ

măsura în care, dacă ele ar lipsi, ansamblul ar pierde accentele ritmice ale concentricităţii imaginii. Frumuseţea estetică şi expresivă excepţională a portretului este rezultată atât din miraculoasa lumină blondă a chipului ivit din negrurile catifelei, cât şi din neuitata privire a modelului. Profunda expresivitate psihologică, înalta tensiune artistică stabilesc rangul estetic inserat în antologia portretisticii universale ca reper superlativ.

Opera lui Cranach înregistrează numeroase compoziţii, portrete individuale şi de grup, precum şi nuduri feminine. Pictorul a formulat o viziune cu totul originală despre idealul frumuseţii feminine. Chipuri blonde, cu priviri visătoare şi misterioase, cu ochii traşi oblic spre tâmple, cu gura mică, uşor surâzătoare, aparţin unor tinere cu trup subţire, stilizat straniu. Anatomia puternică şi echilibrată construită de Dürer definise tipologia caracteristic germană. Cranach a înlocuit-o cu un tip feminin fragil, de seră, care pare a-l fi obsedat. Idealul de frumuseţe aminteşte proporţiile artei amarniene din Egiptul antic: umerii înguşti, sânii foarte mici, abdomenul proiectat uşor în afară. Silueta, braţele şi coapsele, subţiri şi prelungi, atitudinea artificial graţioasă, ciudat sinusoidală a tinerelor femei intrigă şi mai mult atunci când Cranach împodobeşte trupurile nude cu grele colane din aur şi uriaşe pălării roşii cu penaj alb. Viziunea exotică a lui Cranach pare a-i fi fost inspirată de universul halucinantelor siluete argintii ale pictorului Hans Baldung Grien.

Judecata lui Paris, Venus, Venus şi Amor, Lucreţia sunt imaginile unei lumi straniu poetice, straniu senzuale. Viziunea neobişnuită, prin raportare la idealurile estetice clasice ale artei Renaşterii italiene, înscrie, o dată cu pictura lui Cranach, un ideal uman de o frumuseţe particulară.

În portretistică pictorul se situează alături de concepţia umanistă a lui Dürer. Desenator de geniu, Cranach a descifrat chipurile mature şi aspre, ca cel al lui *Martin Luther* sau al *Doctorului Johannes Scheuring* (1529), dar şi prospeţimea şi candoarea vârstei în portretele copiilor, galeria sa de tipologii creând o sinteză complexă, în stare să diversifice interpretările Umanismului Renaşterii germane.

Colorismul rafinat al picturii lui Cranach contrazice teza nedotării cu sensibilitate coloristică ori picturală a artiştilor germani. Luminozitatea

Scanned with OKEN Scanner

tonurilor deschise, cu maximă putere de reflectare, negrurile catifelate şi profunde, situate printre cele câteva mari excepţii ale picturii universale, îl definesc pe Lucas Cranach cel Bătrân ca unul dintre strălucitii pictori ai artei germane şi europene.

HANS HOLBEIN CEL TÂNAR (1497/98 — 1543) este, în ordine cronologică, o altă mare figură reprezentativă a Renaşterii germane a secolului al XVI-lea. Născut la Auxburg, Hans Holbein s-a format în atelierul tatălui său. În Germania Holbein a rămas puţin timp, începând să călătorească mult încă din primii ani ai tinereţii, pentru ca, după ce a cunoscut succesul, să-şi sfârşească viaţa la Londra, în plină glorie, la patruzeci şi cinci de ani. Călătoria sa în Italia, cu deosebire în zona nordică unde se dezvoltase pictura lombardă influenţată de opera lui Leonardo da Vinci, a constituit pentru tânărul Holbein prilejul studiului operelor de artă şi al monumentelor Renaşterii italiene. Realizată când nu împlinise douăzeci de ani, călătoria sa în Italia a reprezentat o etapă de iniţiere, indispensabilă, pe atunci, artiştilor din toate ţările Europei. În Elveţia, unde s-a fixat încă de prin anii 1520, s-a împrietenit la Basel cu Thomas Morus şi cu Erasmus, venit din Rotterdam, căruia i-a făcut primul portret (Luvru). Ilustrul umanist l-a recomandat prietenilor săi din Anglia, ţara în care pictorul s-a aflat pentru întâia dată la douăzeci şi opt de ani şi unde a realizat portretul *Magdalenei Offenburg*. După doi ani, s-a întors la Basel, unde a pictat *Portretul soţiei cu cei doi copii*. Lecţia picturii italiene este evidentă în aceste două pânze, atât în atitudinea firească a modelelor, în vestimentaţia elagantă specifică Renaşterii, cât şi în soluţia piramidală a compoziţiei, în paleta cromatică şi eclerajul de tip leonardesc. Splendidul portret de familie, al soţiei cu cei doi copii (Kunstmuseum Basel), a fost realizat în 1528, când Holbein avea numai treizeci sau treizeci şi unu de ani. Expresia încărcată de sensibilitate şi de căldură afectivă a maternităţii, umanitatea generoasă degajată de chipul şi atitudinea soţiei pictorului sunt la fel de cuceritoare ca şi calitatea picturală şi măiestria rafinamentului eclerajului. Lucrarea este o înaltă lecţie despre portret prin sensibila şi nuanţata analiză psihologică întreprinsă de pictor. Imperceptibile treceri de la ton la semiton, de la lumină la semiobscuritate şi umbră, spre masa întunecată a fundalului, anvelopează formele cu aura misterului. Tonurile aurii ale rozurilor, ocrurilor şi brunurilor urmează o armonie catifelată, o frumuseţe cromatică necunoscută, ca picturalitate, în arta

HANS HOLBEIN CEL TÂNĂR. PORTRETUL SOŢIEI ŞI AL COPIILOR ARTISTULUI. KUNSTMUSEUM. BASEL

HANS HOLBEIN CEL TÂNĂR. PORTRETUL LUI ERASMUS. LUVRU. PARIS

Scanned with OKEN Scanner

HANS HOLBEIN CEL TÂNĂR. PORTRETUL UNUI BĂRBAT. BASEL. COLECŢIE PARTICULARĂ

HANS HOLBEIN CEL TÂNĂR. PORTRETUL JEANNEI SEYMOUR. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM. VIENA

plastică germană a vremii. Chipul soţiei lui Holbein, cu datele fizionomice observate şi redate cu minuţiozitate de pictor, impresionează într-atât prin atitudinea maternităţii liniştite şi calme, profund autentică, încât este greu de crezut că lucrarea a fost realizată la distanţă de numai câţiva ani faţă de Madonele idealizate, pictate de Rafael.

Anii petrecuţi la Basel au înregistrat îmbogăţirea expresivităţii artistice şi a capacităţii de pătrundere psihologică de către Holbein, autor al unui impresionant număr de portrete, în acea perioadă. Chipul ilustrului umanist Erasmus, cu o fizionomie atât de pregnantă, cu privirea inteligentă şi plină de spirit, cu buzele strânse şi obrazul brăzdat, a fost reluat de către pictor în foarte multe variante. Climatul protestatar al lutheranismului nu i-a fost prielnic lui Holbein. Pictorul german era un clasic, un temperament echilibrat, o sensibilitate senină. Spiritul său deschis cunoaşterii era fratern universului Umanismului renascentist şi nu excelor, exaltărilor sau fanatismelor. Astfel, plecând din Basel, el s-a oprit la Anvers, pentru ca, nu după multă vreme, în 1532, să plece mai departe la Londra, unde rămâne până în anul morţii sale, provocată de ciuma care bântuia în Anglia.

A doua sa călătorie în ţara lui Henric al VIII-lea a fost primitoare şi convingătoare ca perspectivă. Londra l-a acceptat, l-a omagiat şi, mai mult decât atât, l-a asimilat pe marele pictor ca pe un maestru strălucit al culturii engleze. În 1536 Holbein a ajuns *pictor regius* la curtea lui Henric al VIII-lea. Printre primele comenzi încredinţate s-au aflat portretele negustorilor de la Contoarul germanilor şi portretul celor doi ambasadori, Jean de Dinteville şi Georges de Selve (National Gallery, Londra). Acestora le-a urmat o suită de portrete impresionante prin profunzimea analizei psihologice. Printre ele se aflau efigii de demnitari, personalităţi de la curtea monarhului englez. În afara acestora, un capitol distinct este dedicat soţiilor sau celor ce ar fi trebuit să devină regine.

Un loc deosebit revine portretelor lui Henric al VIII-lea, dezvăluitoare a vieţii lăuntrice a modelului. Acestea pun în valoare, totodată, rangul social, stabilit prin vestimentaţie şi accesoriile acesteia. Cu acest al doilea aspect suntem aproape de concepţia portretului "de aparat", aşa cum se va defini el în secolul al XVII-lea. Dintre toate portretele realizate la curtea engleză, cel al monarhului este, în mod evident, cel mai impresionant. *Henric al VIII-lea* (1539) este capodoperă, nu numai în pictura lui Holbein, ci şi în galeria universală a

Scanned with OKEN Scanner

HANS HOLBEIN CEL TÂNĂR. PORTRETUL LUI THOMAS WYATT. DESEN CU CRETĂ COLORATĂ. CASTELUL WINDSOR

HANS HOLBEIN CEL TÂNĂR. SIR GEORGE DE CORNWALL. INSTITUTUL DE ARTĂ. FRANKFURT

HANS HOLBEIN CEL TÂNĂR. GEORG GISZE. STAATLICHE MUSEEN. BERLIN

HANS HOLBEIN CEL TÂNĂR. SIR NICOLAS CAREW. STUDIU

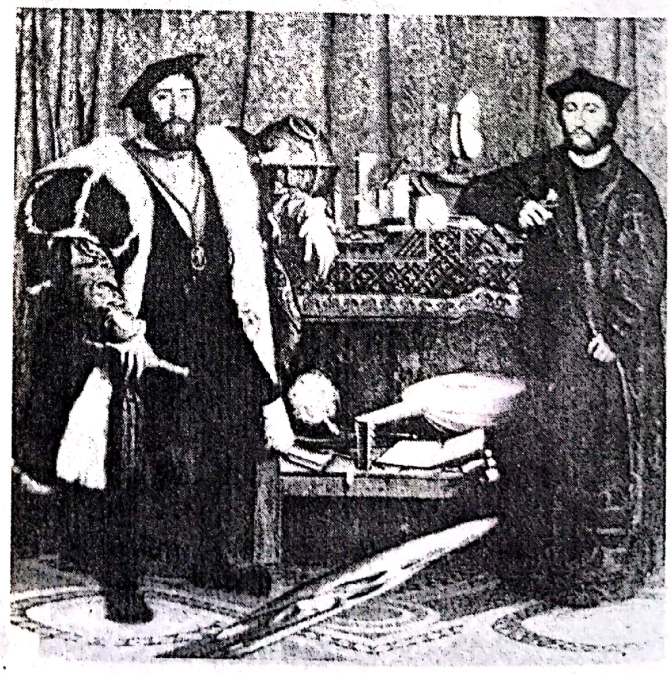
HANS HOLBEIN CEL TÂNĂR.
HENRIC AL VIII-LEA. GALLERIA NAZIONALE. ROMA

HANS HOLBEIN CEL TÂNĂR.
REGINA CRISTINA A DANEMARCEI.
NATIONAL GALLERY. LONDRA

regilor pictaţi de marii pictori. În Franţa, cu zece ani înaintea lui Holbein, Jean Clouet pictase efigia aristocratică a lui *Francisc I*, iar Tizian realizase portretele lui *Carol Quintul, Filip al II-lea* şi *Francisc I.* Peste exact o sută de ani, tot la curtea Angliei, Van Dyck va picta superbul portret al regelui *Carol I Stuart.* Velazquez şi Goya, la rândul lor, vor lăsa capodopere în portretistica universală, având ca subiecte chipuri ale monarhilor Spaniei.

Henric al VIII-lea, pictat de Holbein în 1539, este o complexă imagine a omului şi monarhului, intrat în legendă prin vestita stupiditate şi cruzime de a-şi ucide soţiile care nu-i asigurau moştenitori. Analiza psihologică a tipului cupid şi totalitar oferă un impresionant spectacol uman dezvăluitor al abjectului. Totodată, aceeaşi operă se impune ca o sărbătoare vizuală, prin calitatea picturii în sine. Gama caldă, tonurile aurii, tonalitatea generală a sonorităţilor ample şi elegante, ca şi punerea în pagină a siluetei ample a monarhului amintesc concepţia portretelor lui Tizian. Linia foarte largă a umerilor, gata să iasă din cadru, ruginiurile cafenii, brunurile şi ocrurile de ivoriu, precum şi micile accente de lumină, în masa catifelelor şi mătăsii, ne conving despre calităţile "regizorale" ale lui Holbein. Din ansamblul coloristic, cu savori şi sonorităţi muzicale de violoncel, privirea pătrunde dincolo de somptuozităţile vestimentare, descoperind neîndurarea şi cinismul înfricoşător al lui Henric al VIII-lea.

HANS HOLBEIN CEL TÂNĂR. JEAN DE DINTEVILLE ŞI GEORGES DE SELVE, AMBASADORI FRANCEZI
LA CURTEA ANGLIEI. NATIONAL GALLERY. LONDRA



Scanned with OKEN Scanner

Privirea filtrată, uşor maliţioasă a lui *Erasmus*, expresia rece a *Jeanei Seymour*, cea calm liniştită a lui *Gisze* sau cea, atât de diferită prin căldura umană, a soţiei pictorului, ori imaginea inocentă a copiilor îl definesc pe Holbein ca un desăvârşit explorator al universului psihologic.

Prin Holbein, atât pictura germană cât şi pictura engleză se îmbogăţea cu opera unuia dintre strălucitele spirite ale Renaşterii şi Umanismului modern.

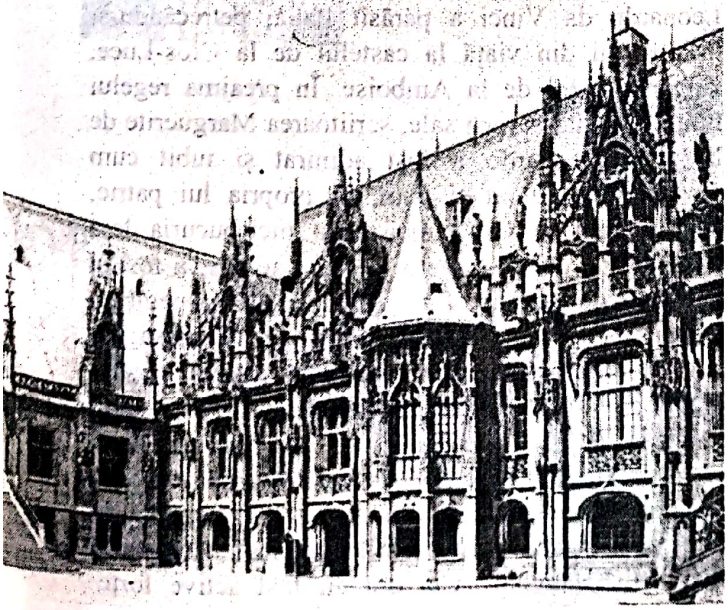
Între cele două zone geografice – Germania şi Anglia – Hans Holbein cel Tânăr aşeza o punte a legăturilor artistice pe care vor păşi în viitor şi alte personalităţi valoroase ale culturii continentului.

FRANŢA

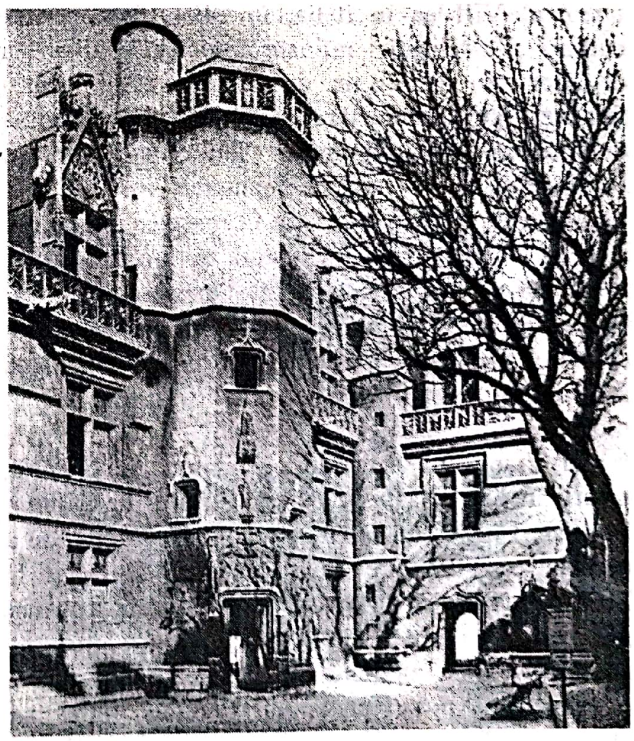
Climatul Umanismului modern apare în Franţa mai târziu decât în Italia şi se manifestă aproximativ în aceeaşi perioadă în care acesta apare în Germania şi în Ţările de Jos. Arhitectura franceză în secolul al XV-lea păstrează încă puternicul ecou al stilului gotic şi al spiritului princiar medieval, continuându-se construirea catedralelor şi a castelelor. La sfârşitul secolului al XV-lea persistenţa Umanismului Comunei gotice coincide cu debutul Umanismului renascentist. În pictură s-au dezvoltat două tendinţe estetice dominante, una urmând în secolul al XV-lea influenţa flamandă, în zona Burgundiei, alta elaborând în secolul al XVI-lea o artă de curte la Fointainebleau sub influenţa Renaşterii italiene şi a Manierismului propagat de Rosso şi Primaticcio. În acest sens, pentru Franţa secolul al XVI-lea a fost un secol al Renaşterii, mai mult decât pentru ţările germanice.

Campaniile militare ale regilor Franţei întreprinse în Italia, vecinătatea geografică a celor două ţări, precum şi admiraţia francezilor pentru cultura italiană vor crea climatul spiritual favorabil împru-

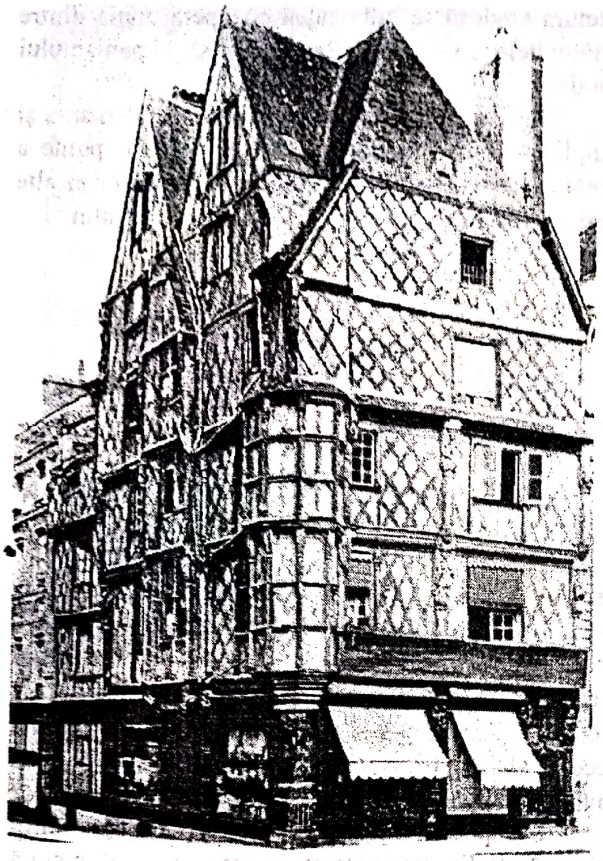
ROUEN. PALATUL DE JUSTIŢIE



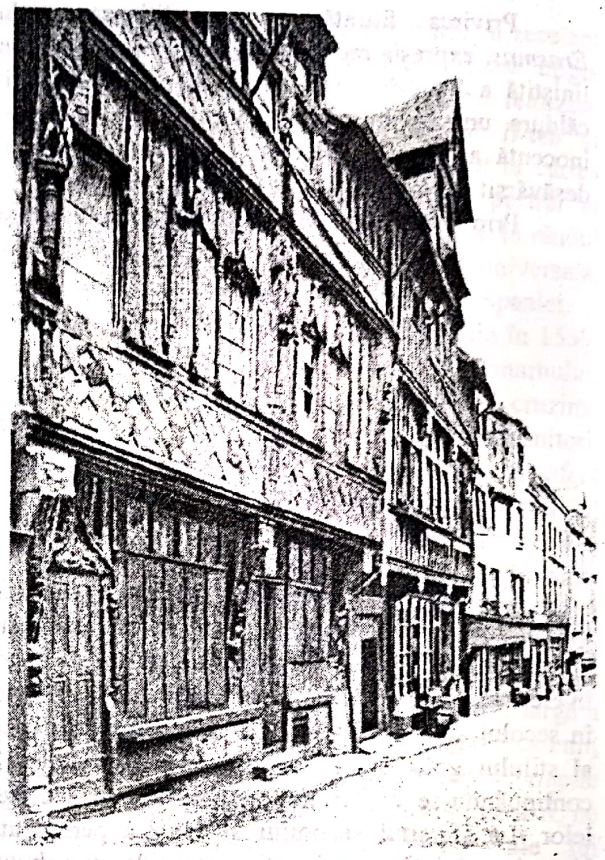
HOTEL CLUNY. PARIS. LOCUINŢĂ PARTICULARĂ ÎN SECOLUL AL XV-LEA



Scanned with OKEN Scanner



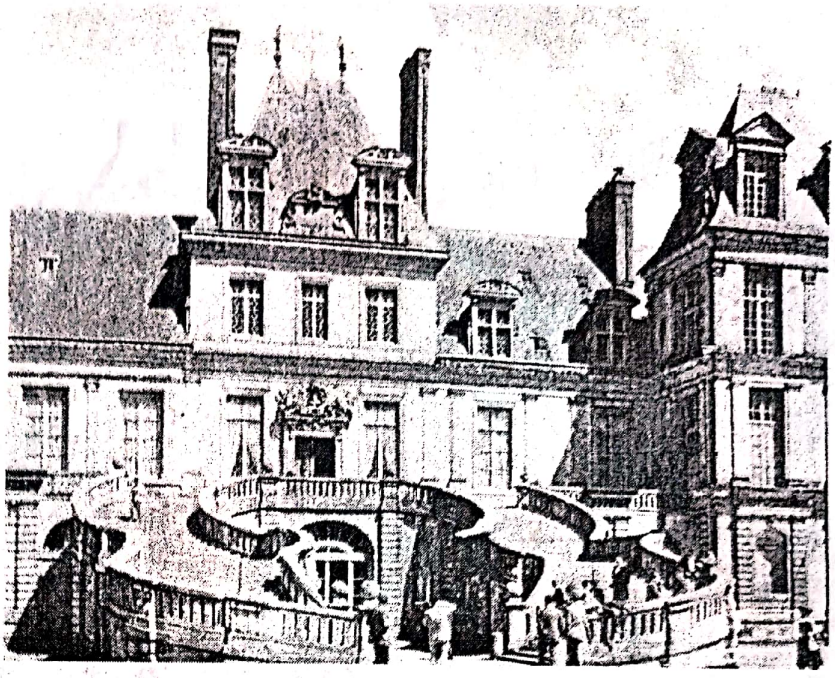
ANGERS. PIAŢA SFÂNTA CRUCE

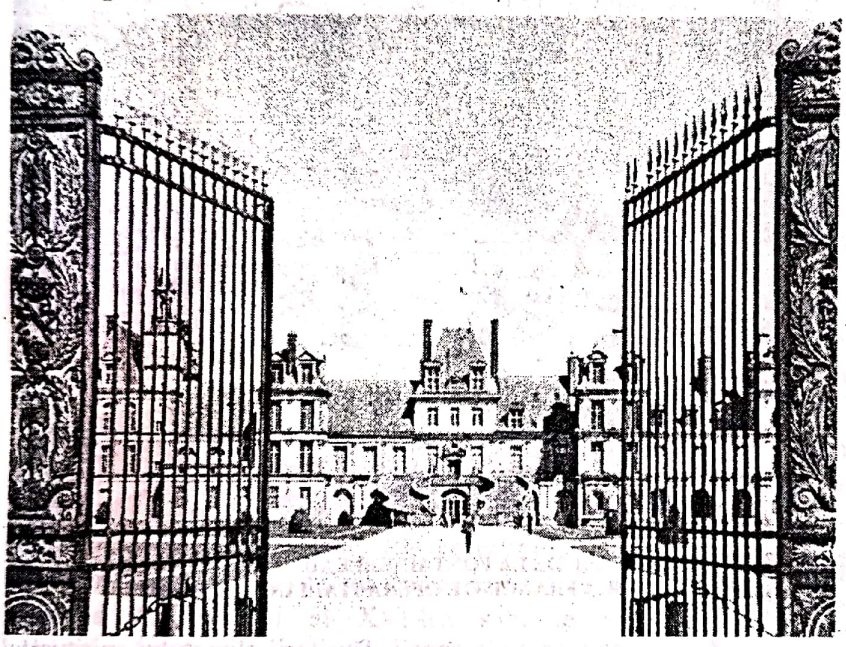


LISIEUX. "RUE AUX FEVRES"

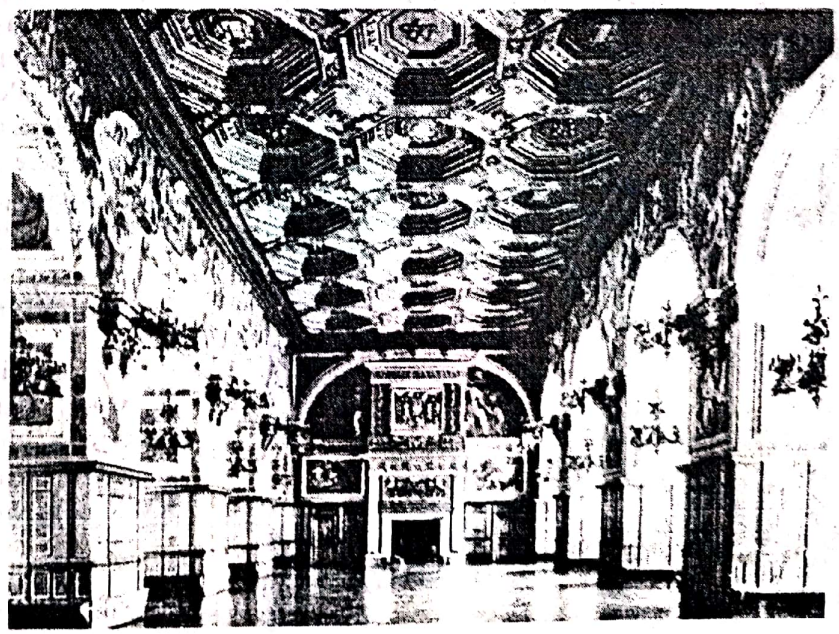
muturilor şi contaminărilor. Focarele strălucite de cultură, întreţinute generos de curţile princiare italiene, au stimulat în Franţa dorinţa competiţiei, ambiţiile şi orgoliile frumoase. Întâia expediţie a lui Carol al VIII-lea în Italia, în 1494, descoperirea culturii şi civilizaţiei rafinate a societăţii urbane a cetăţilor din Peninsulă au fost revelaţii pentru francezi. Reveniţi în ţara lor, ei îşi vor exprima entuziasmul şi admiraţia faţă de farmecul locuitorilor Italiei, faţă de manierele lor elegante. Fascinaţi de moda italiană, de frumuseţea oraşelor şi a arhitecturii italiene, de natura şi lumina Italiei, francezii vor aduce cu ei fastuoase costume şi brocarturi, opere de artă, picturi şi sculpturi, devenite stimulente estetice vii în abandonarea mentalităţii gotice. Carol al VIII-lea a fost primul monarh sedus de geniul artistic şi de comorile Italiei, Francisc I urmându-l neîntârziat în aspiraţia creării în Franţa a unui puternic centru de cultură. Francisc I a fost nu numai un doritor pasionat de a aureola cu strălucire centrul statal, dezvoltat la Fontainebleau, prin îmbogăţirea acestuia cu manuscrise şi opere de pictură şi sculptură italiene, ci, mai mult decât atât, va dori prezenţa concretă a titanilor italieni pe pământul Franţei. Astfel, se poate spune că, din admiraţia faţă de splendorile culturii italiene şi din dorinţa ca spiritul, talentul şi geniul să înflorească şi sub cerul Franţei, Francisc I a fost animatorul şi *mecena* culturii franceze a epocii. *Fontainebleau* a devenit centrul efervescenţei culturale, recipientul în care s-a plămădit arta de curte, noua viziune estetică a picturii şi sculpturii Renaşterii franceze. La invitaţia monarhului, Leonardo da Vinci a părăsit Italia, petrecându-şi ultimii ani din viaţă la castelul de la Clos-Lucé, lângă Castelul de la Amboise. În preajma regelui Francisc I şi a surorii sale, scriitoarea Marguerite de Navarre, Leonardo a fost admirat şi iubit cum merita cu adevărat şi cum, în propria lui patrie, marele artist nu a avut nici şansa, nici bucuria de a le cunoaşte. Michelangelo, precum se ştie, a fost şi el invitat de Francisc I să părăsească Italia pentru a se stabili în Franţa. Dilema trăită de Michelangelo nu i-a îngăduit în final decât să trimită regelui binevoitor un înlocuitor, pe pictorul Rosso. Giulio Romano, de asemenea solicitat, l-a trimis pe elevul său Primaticcio. Discipoli ai marilor artişti toscani, cei doi pictori sosiţi în Franţa au fost beneficiarii unor onoruri cum nu au fost în Italia nici Leonardo nici Michelangelo. Cei doi au fost active forţe

CASTELUL DE LA FONTAINEBLEAU.
SCARA ÎN "POTCOAVĂ DE CAL"



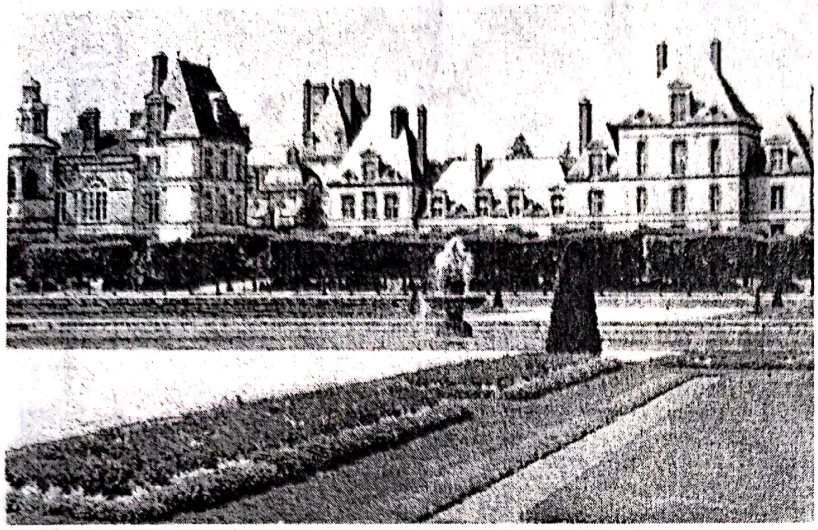


CASTELUL DE LA FONTAINEBLEAU.
FAŢADA PRINCIPALĂ

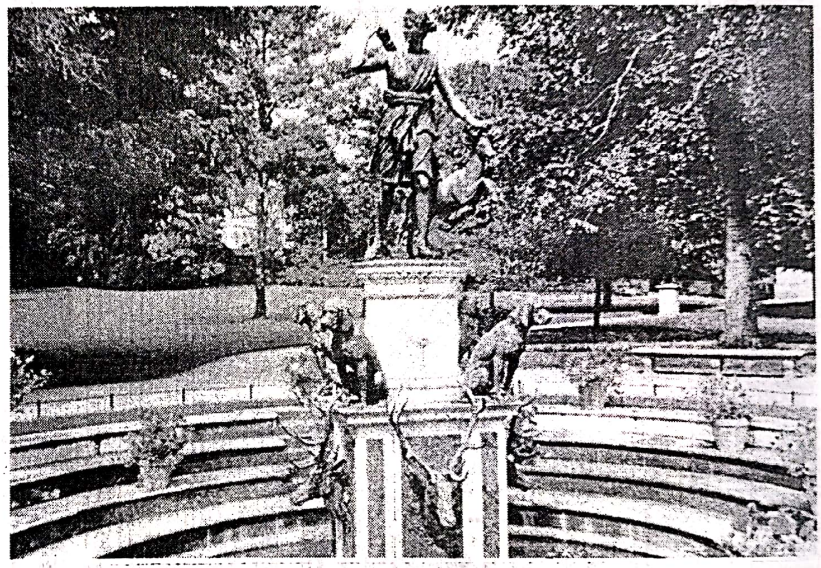


CASTELUL DE LA FONTAINEBLEAU.
GALERIA LUI HENRIC II.
OPERĂ A LUI PHILIBERT DE L'ORME.
PICTURI DE PRIMATICCIO

Scanned with OKEN Scanner



CASTELUL DE LA FONTAINEBLEAU
ŞI GRĂDINILE



CASTELUL DE LA FONTAINEBLEAU.
CURTEA FÂNTÂNII

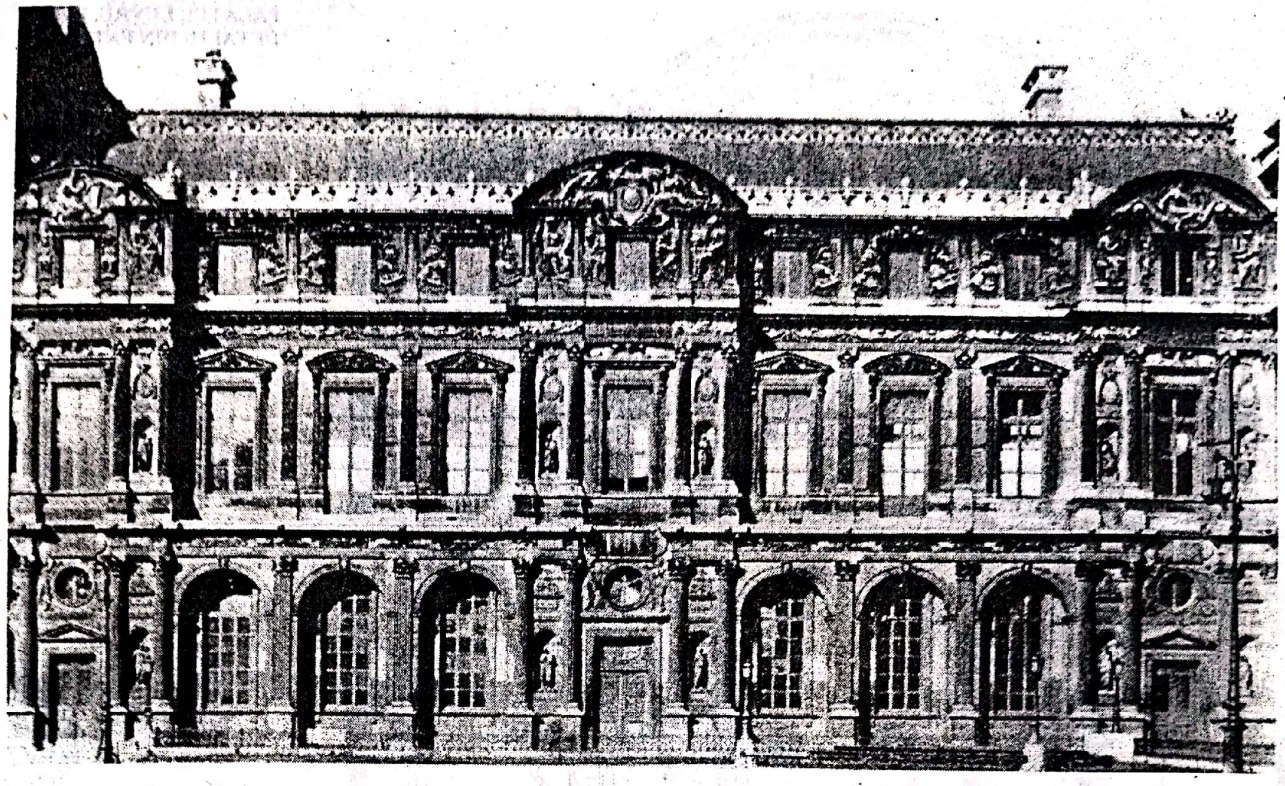
CASTELUL DE LA FONTAINEBLEAU.
GALERIA FRANCISC I. OPERA ITALIANULUI ROSSO

creatoare ale epocii, făuritorii climatului spiritual al centrului de la Fontainebleau. Devenit în secolul al XVI-lea strălucit focar de cultură renascentistă, vestit mai ales pentru pictura practicată acolo, Fontainebleau a dezvoltat o puternică şcoală distinsă prin caractere stilistice proprii: accentuatul rafinament, eleganţa căutată, gustul pentru subiecte mitologice, spiritul de seră, aristocratic şi estetizant.

Arhitectura

Principiile umaniste, împrumutate din estetica Renaşterii italiene, a fost prea puţin evident în arhitectura religioasă franceză, devotată încă goticului flamboyant de-a lungul întregului secol al XV-lea. În schimb, edificiile laice, construcţiile

Scanned with OKEN Scanner



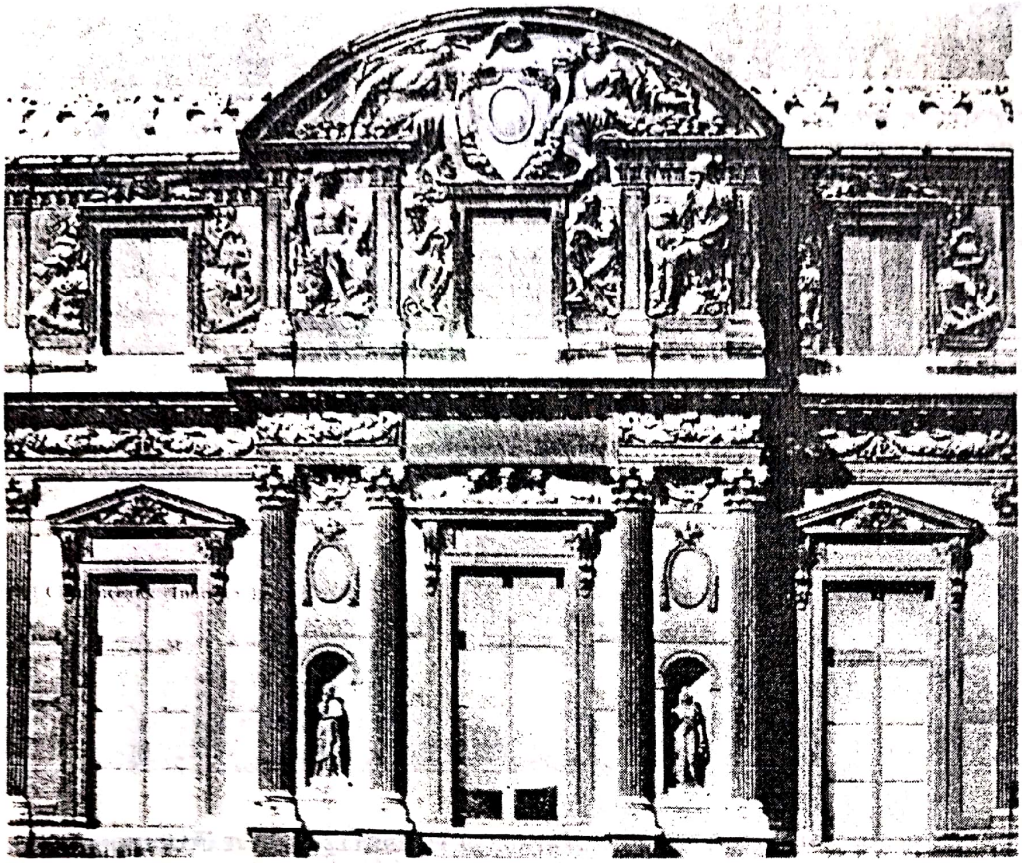
PALATUL LUVRU. PARIS. FAŢADA DE PIERRE LESCOT ŞI JEAN GOUJON

publice, reşedinţele regale, palatele şi castelele oferă în următorul veac al XVI-lea un nou şi impresionant spectacol estetic, nu numai ca soluţii morfologice, ci, mai mult decât atât, ca o provocare adresată eleganţei, graţiei şi somptuozităţii. Parisul, cu *Palatul Luvru*, Fontainebleau şi regiunea Touraine, cu palatele şi *castelele de pe Valea Loarei*, vor fi concepute ca bijuterii estetice ale arhitecturii. Reşedinţele, palatele şi castelele franceze vor deveni începând din secolul al XVI-lea subiecte de admiraţie pentru întreaga Europă. Astfel, treptat, Franţa va lua locul Italiei în următoarele secole şi va deveni modelatorul exigenţelor estetice, ale eleganţei şi frumuseţii în arhitectură. Franţa a stabilit de atunci criteriul de armonie la care au aspirat toate curţile monarhice ale continentului.

Capodoperă a Renaşterii, demonstraţie a geniului artistic francez, *Palatul Luvru* se oferă spre admiraţie ca grandioasă bijuterie estetică. Clădirea Luvrului, frumoasă prin eleganţa proporţiilor, volumelor şi ornamentelor, neascunsă de ziduri sau natură, se dezvăluie ochiului ca un provocator exemplu al splendorii. Edificiul este cea mai somptuoasă şi aristocratică locuinţă urbană construită vreodată. *Luvrul* se datorează arhitecţilor şi constructorilor francezi, care au contribuit la înălţarea lui de-a lungul câtorva secole. Faţada principală beneficiază de geniul şi talentul a doi mari creatori: arhitectul Pierre Lescot şi sculptorul Jean Goujon.

Palatul Luvru este nu numai un edificiu grandios, ci şi produsul unei inspiraţii artistice de geniu. Geometria, clar definită, proporţiile ansamblului, armonia integrării detaliilor ornamentale în vastul edificiu, desfăşurarea planimetrică în forma literei U, braţele deschise generos respiră nobleţea şi spiritul aristocratic. Curtea pătrată, "La Cour Carrée", dublează corpul principal al clădirii. Plastica faţadelor este ordonată de alternanţe simetrice între plin şi gol. Masivitatea clădirii este aerată de ferestrele ale căror siluetă şi tăietură alungite formează cadenţele unei armonii senine. Graţia vie a ornamentaţiei sculptate acompaniază compoziţia. *Ronde-bosse*-uri plasate în nişe, reliefuri dispuse în mici frontoane triunghiulare şi semicirculare, discrete medalioane cu ghirlande alcătuiesc elementele de decor ale faţadei, completate fiind de coloane şi pilaştri adosaţi, de arce semicirculare specifice Renaşterii. Fereastra dreptunghiulară, care fusese promovată în arhitectura Renaşterii italiene, ocupă şi în arhitectura franceză renascentistă locul principal, completată fiind de o nouă componentă:

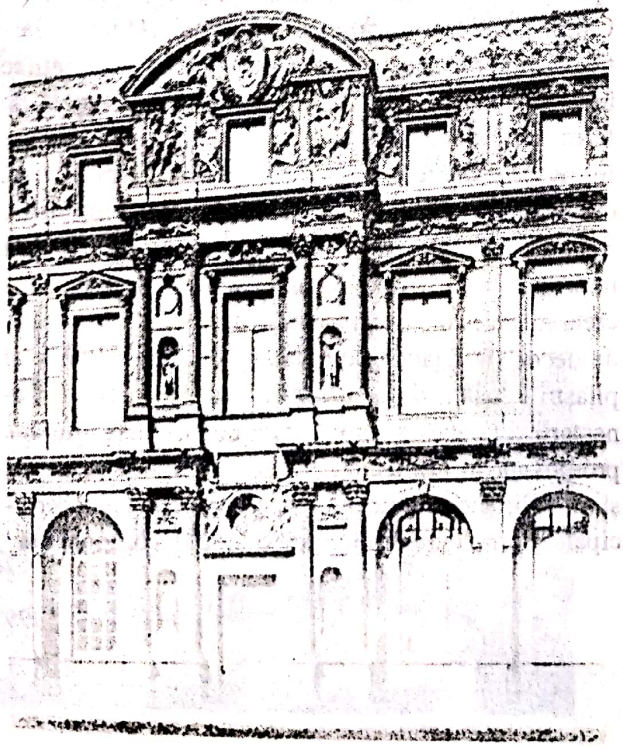
Scanned with OKEN Scanner



PALATUL LUVRU. PARIS. DETALIU DIN FAŢADĂ

etajarea, subliniată de un bandou bogat ornamentat. Dominanta desfăşurării pe orizontală a faţadei primeşte în zona mediană accentele coordonatoare ale unui centru compoziţional care marchează intrarea. Încununarea acesteia la nivelul cornişei acoperişului este subliniată de frontonul spart în

PALATUL LUVRU. PARIS. DETALIU DIN FAŢADĂ

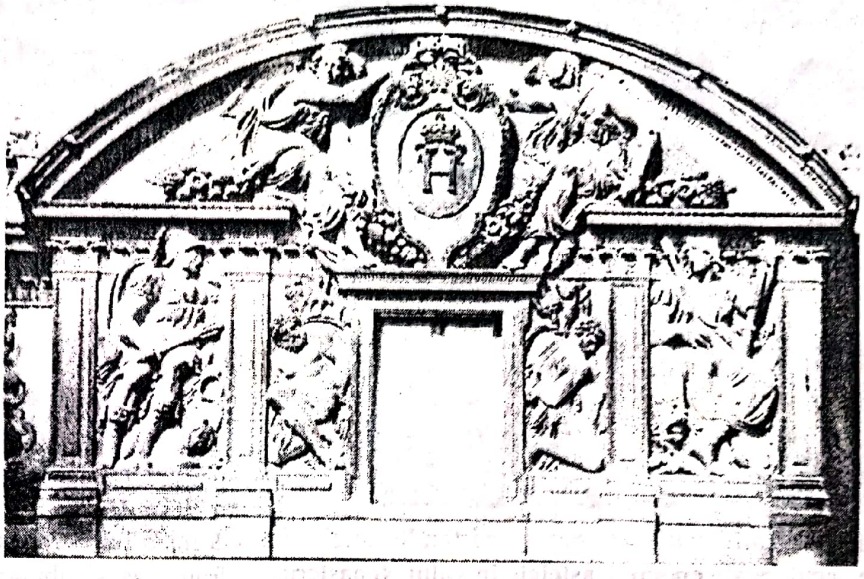


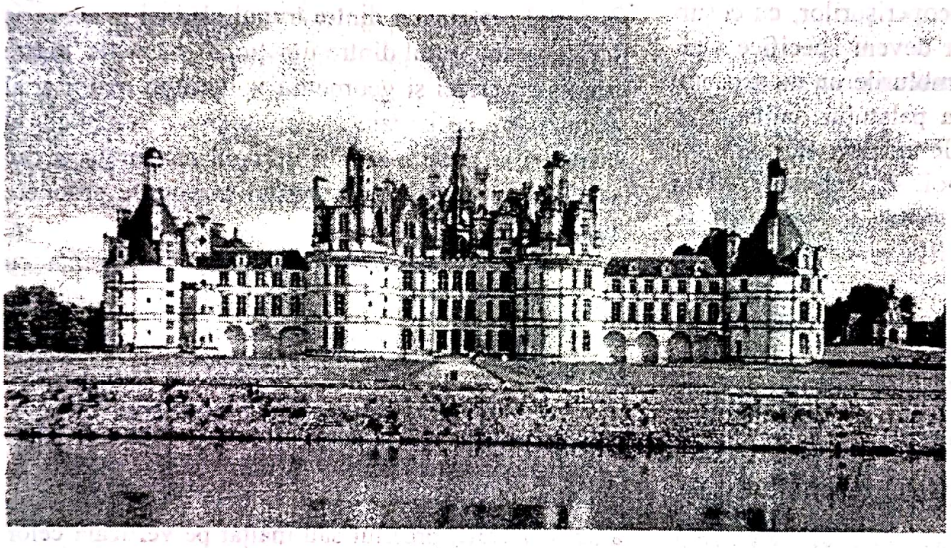
care figuri alegorice susţin medalionul cu litera H, iniţiala regelui Henric al II-lea. Bogăţia ornamentelor, aflate la frontoane şi ancadramente, este rezolvată cu o ireproşabilă expresie de graţie. Legile estetice ale geometriei sunt ordonate de "numărul de aur", de impresionantul acord între ansamblu şi detalii, devenite ulterior componente specifice geniului clasic francez. Nevoia fundamentală de claritate, ordine şi geometrie şi corelarea acestora cu graţia discretă fac din edificiul *Palatului Luvru* reper fundamental al spiritului clasic francez.

Caracterele generale ale arhitecturii franceze, construite la dorinţa familiilor aristocratice, dezvăluie în această epocă aspecte distincte: claritatea şi logica, eleganţa proporţiilor, amplasarea armonioasă în cadrul naturii, precum şi ordonarea şi disciplinarea naturii în jurul edificiului. Castelele de la *Azay-le-Rideau* şi *Chenonceau,* sau acelea din *Ile de France*, precum şi *Castelul Chantilly* sunt exemplarele demonstrative în acest sens. Printre numeroasele castele, construite pe toată suprafaţa Franţei în secolele al XV-lea şi al XVI-lea, multe au componente gotice în ornamentaţie, dar şi rinascimentale. Printre ele, *castelele de pe Valea Loarei,* din zona Touraine (*Blois, Chambord, Amboise, Azay-le-Rideau* şi *Chenonceau*), sunt bijuteriile

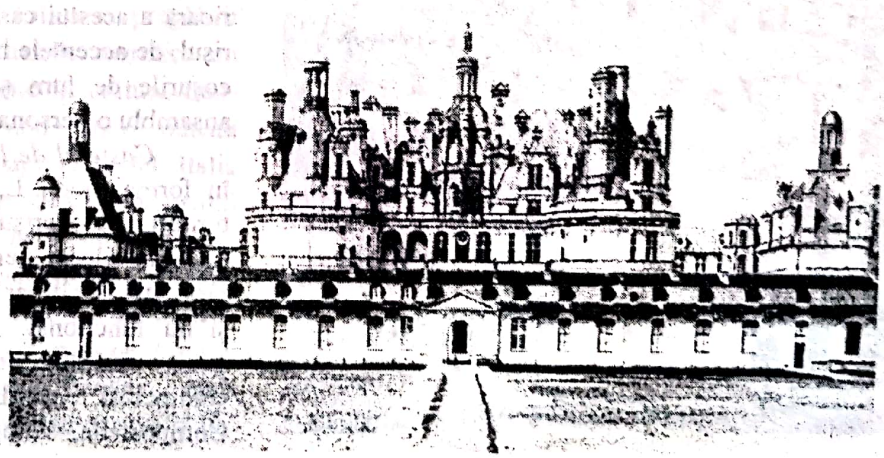
Scanned with OKEN Scanner

PALATUL LUVRU. PARIS.
DETALIU DIN FAȚADĂ



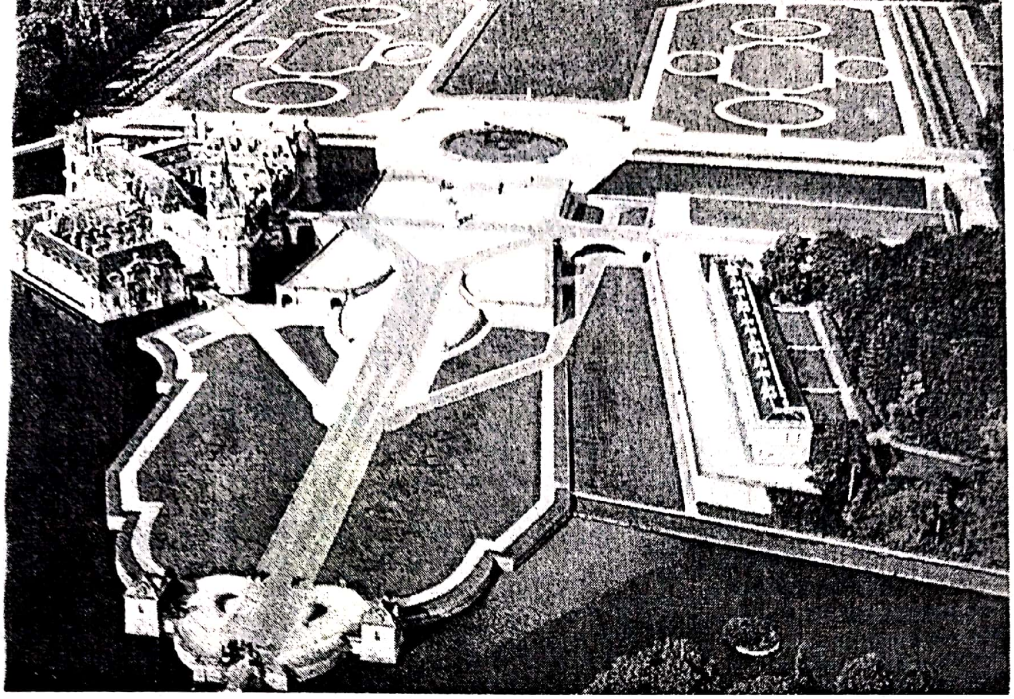


CASTELUL DIN CHAMBORD.
FAȚADA PRINCIPALĂ



CASTELUL DIN CHAMBORD.
PARTEA CENTRALĂ A FAȚADEI
PRINCIPALE

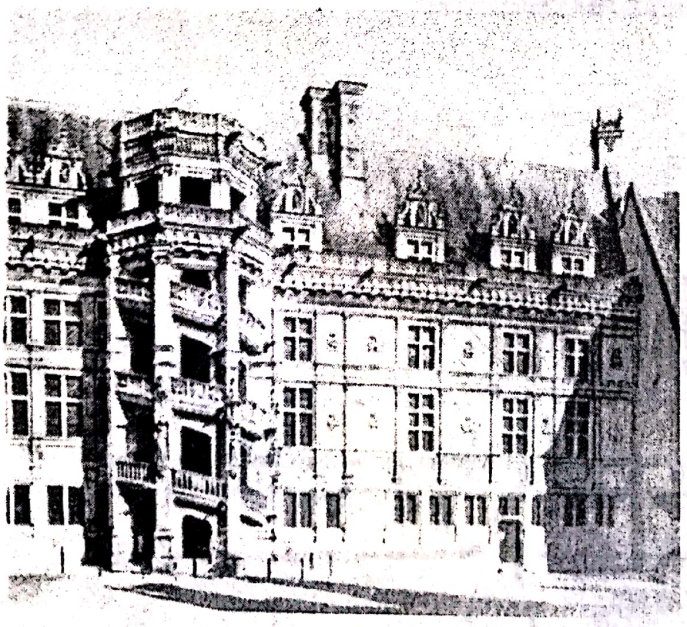
Scanned with OKEN Scanner



CASTELUL DE LA CHANTILLY

Renaşterii arhitecturii franceze, edificiile cele mai spectaculare ale epocii. Castelele în stilul Renaşterii, cu arhitectura impozantă a acoperişurilor, cu coşuri şi lucarne monumentale, vor deveni specifice viziunii franceze a epocii. Ansamblurile nu au aspectul sever şi nici forma cubică a palatului italian. Sub influenţa tradiţiei gotice, ele menţin turnurile de colţ, dar faţadele, adaptate noii viziuni estetice, vor fi animate de fantezie şi pitoresc. Castelele de pe *Valea Loarei* îmbină spiritul geometriei cu îndrăzneala fanteziei. Expresia de linişte şi confort, asigurată de dominanta orizontalei, este cuplată cu acoperişurile capricioase. Dominanta masivă a orizontalei de la *castelul din Chambord*, cel mai mare castel de pe Valea Loarei, construit sub domnia lui Francisc I, pare a fi suport estetic pentru frumoasa şi abundenta împodobire a acoperişului. Raportul matematic dintre trupul clădirii şi acoperiş devine ordonatorul dintre funcţional şi estetic, dintre emoţia surprizei şi geometria volumului major şi al volumelor secundare. Sentimentul artistic al armoniei se desprinde din întregul ansamblu şi din detaliile lui, dezvăluind spiritul dornic de ordonare logică.

CASTELUL DE LA BLOIS. FAŢADA CU TURNUL SCĂRII

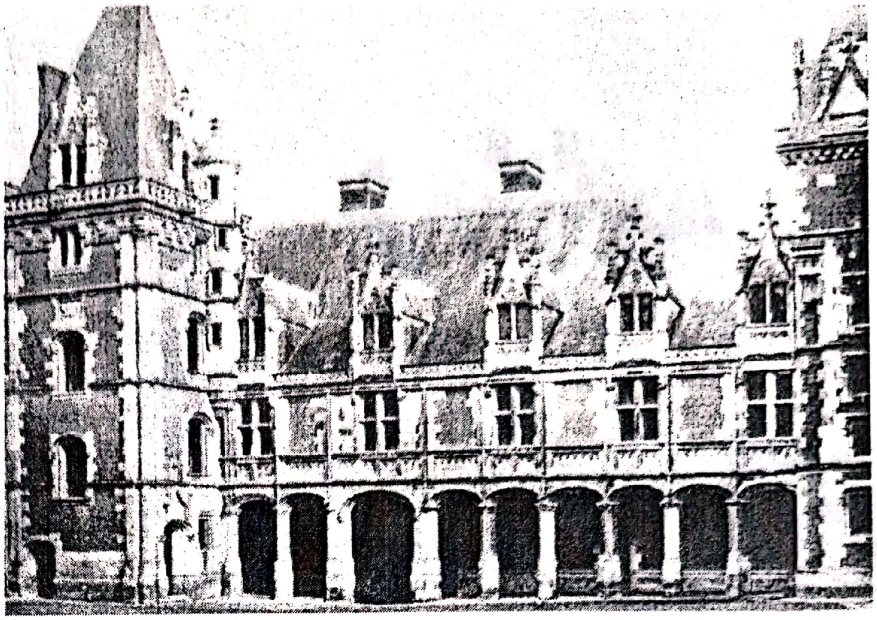


Formule originale, care îmbină eleganţa cu fantezia şi extravaganţa, sunt oferite de *Castelul de la Blois*, la faţada dinspre curte a aripii de nord. Construit sub domnia lui Francisc I, la începutul secolului al XVI-lea, *Castelul de la Blois* se desfăşoară sub semnele aceleiaşi concepţii. Accentul surprinzător al edificiului îl oferă scara, plasată în exterior, încorporată faţadei. Silueta foarte personală a acestei scări, profilul său înălţat pe verticala celor patru niveluri, precum şi diagonala ajurată a galeriilor, care decorează corpul scării, sugerând cochilia de melc, demonstrează absoluta originalitate a soluţiei constructive abordate la Blois. Partea superioară a acestui castel este încoronată, ca şi acoperişul, de accentele balustradei duble şi, respectiv, de coşurile de fum şi lucarnele care dau întregului ansamblu o personalitate distinct franceză.

Castelul de la Amboise, cu un plan conceput în forma literei L, are zidurile groase întărite de turnuri. Acoperişul din ardezie are numeroase lucarne, siluete verticale diverse ca dimensiune şi proporţii, încât par a fi construite cu rol ornamental şi nu funcţional. *Amboise* este localitatea cu un trecut amintind epoca în care convoaiele de credincioşi, în drumul lor spre Santiago de Compostella, se opreau aici. Ctitorii castelului,

Scanned with OKEN Scanner

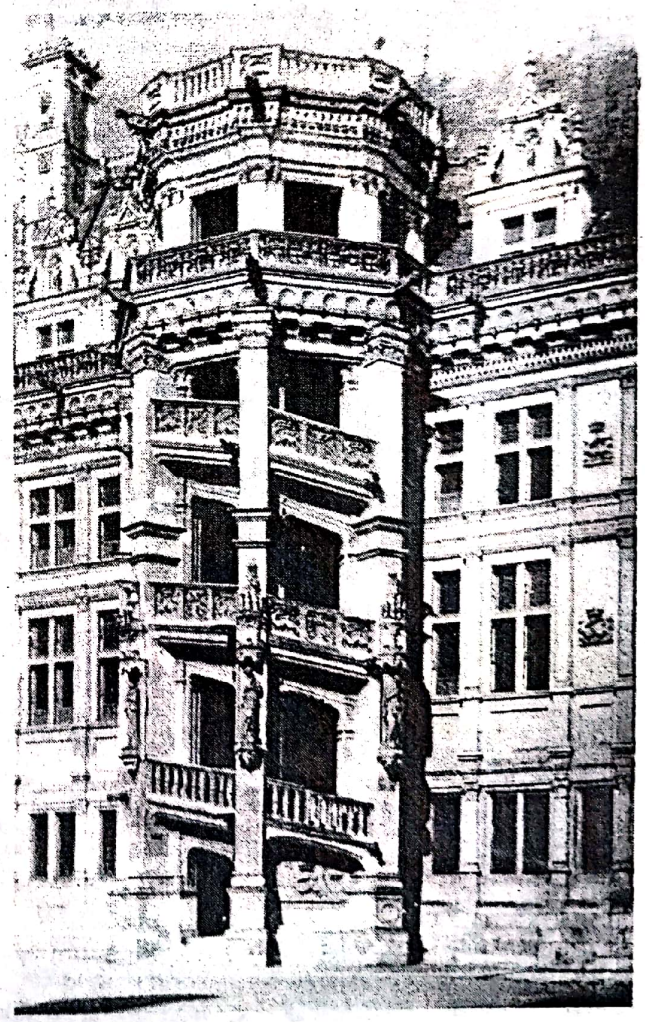
CASTELUL DE LA BLOIS.
FAŢADA SPRE CURTE A ARIPII
LOUIS XII A CASTELULUI



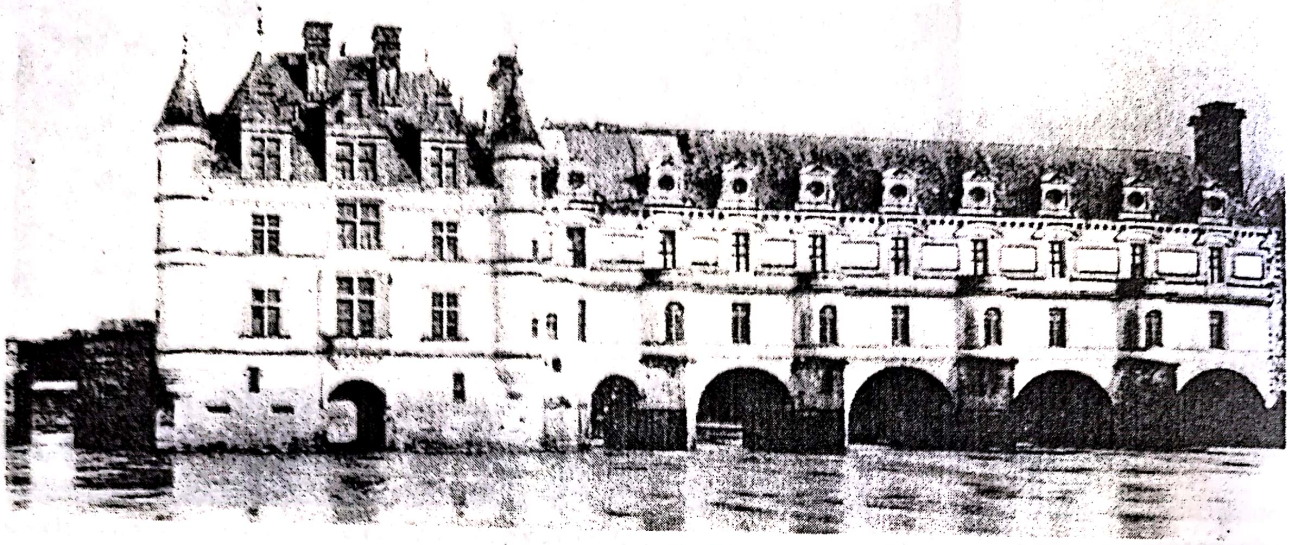
Carol al VIII-lea şi Anne de Bretagne, au lăsat pecetea casei regale în blazonul florii de crin şi a crucii. În timpul războaielor religioase, castelul a fost scena tragică a întâmplărilor din 1560, când conjuraţii protestanţi au fost spânzuraţi în balcoanele teraselor.

Castelele *Chenonceau* şi *Azay-le-Rideau* fac, de asemenea, demonstraţia concepţiei focalizate asupra esteticii ritmului compoziţional şi plastic. Zona castelelor de pe Valea Loarei a fost preferată în secolul al XV-lea de suveranii Franţei, pentru ca în secolul al XVI-lea Francisc I să facă din Fontainebleau marea reşedinţă regală pe care, mai apoi, urmaşii lui au mărit-o şi înfrumuseţat-o. Nevoia de claritate şi ordine, caracteristică poporului francez, apare demonstrativ susţinută în secolul al XVI-lea de artiştii şi arhitecţii Renaşterii franceze. Pasiunea studiului şi interesului pentru arta italiană, pentru tratatele teoretice despre arhitectură, concepute de italieni şi răspândite în tot apusul Europei, vor asigura formaţia solidă a pregătirii artiştilor francezi. Nu numai studiile teoretice au servit formării noului spirit estetic în cultura franceză, ci şi călătoriile în Italia, unde tinerii puteau admira şi analiza monumentele antice. Astfel, Italia devenea pentru Franţa o ţară muzeu, Umanismul Renaşterii italiene fiind asimilat de artiştii şi arhitecţii Franţei, care l-au adaptat necesităţilor şi aspiraţiilor lor. Influenţa echilibrului clasic al antichităţii greco-romane a produs un fericit rod pe tulpina structurii genetice latine a poporului francez. Clasicismul, ordonator al formelor, se va naşte aici un

CASTELUL DE LA BLOIS. TURNUL SCĂRII. DETALIU

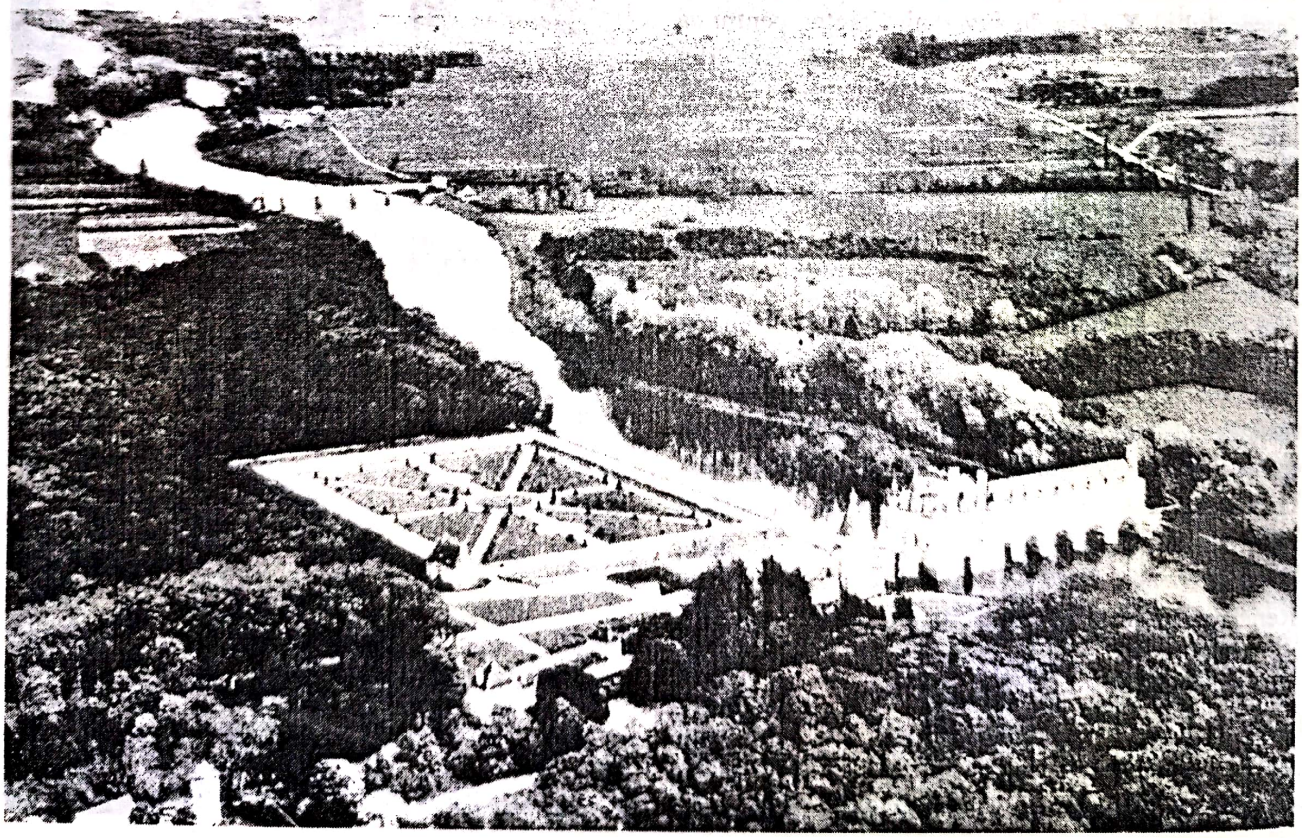


Scanned with OKEN Scanner

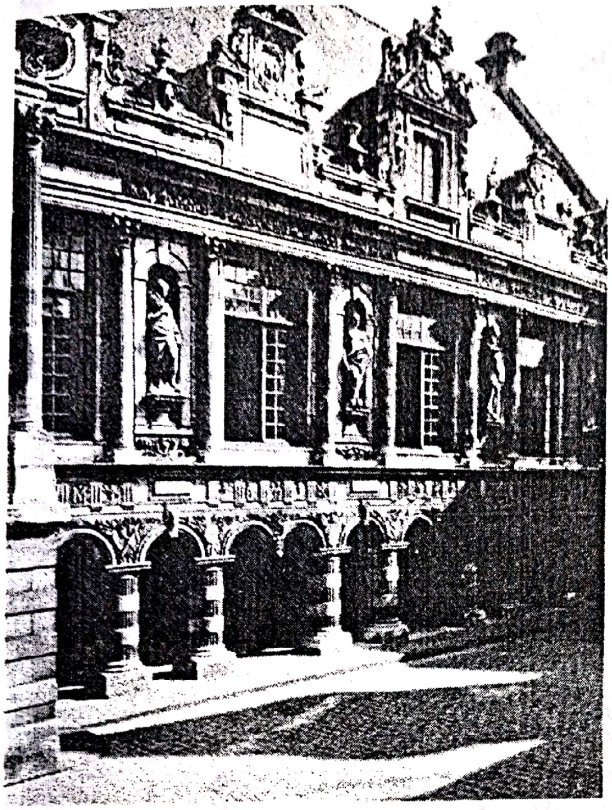


CASTELUL DE LA CHENONCEAUX. GALERIA CONCEPUTĂ DE PHILIBERT DE L'ORME

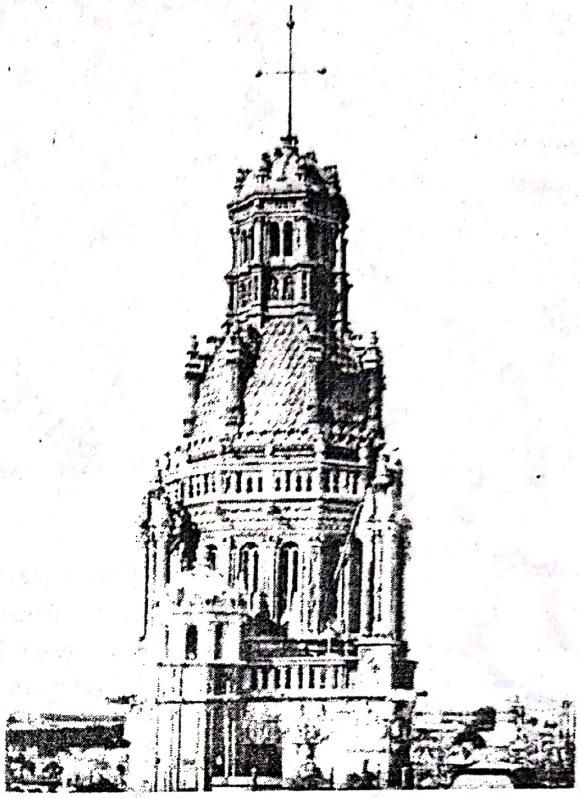
CASTELUL DE LA CHENONCEAUX. ANSAMBLUL CLĂDIRII ȘI GRĂDINILOR CONSTRUIT PE APELE RÂULUI CHER



Scanned with OKEN Scanner



CURTEA PRIMĂRIEI DIN LA ROCHELLE



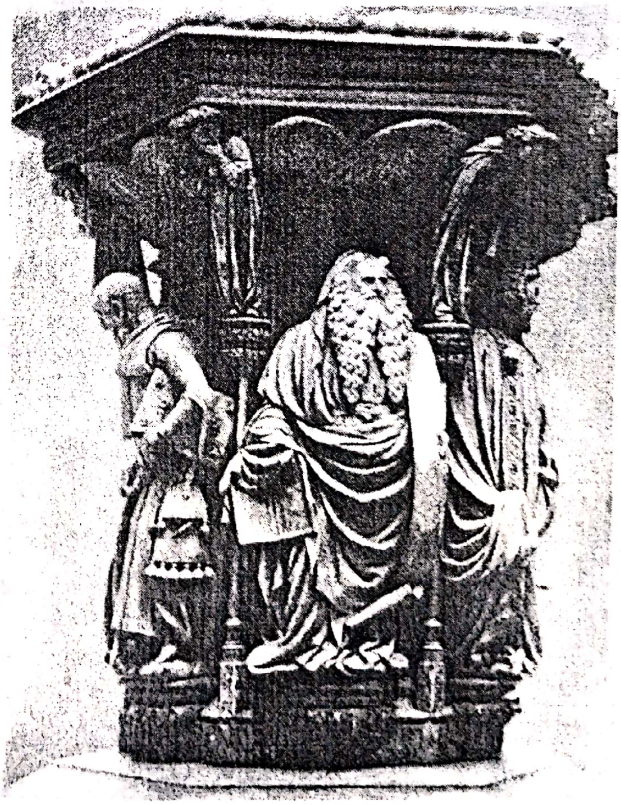
TURNUL CATEDRALEI DIN TOURS

secol mai târziu şi îşi va avea germenii în Umanismul Renaşterii. În Franţa, clasicismul va deveni o doctrină regeneratoare în acord cu tipul de inteligenţă şi sensibilitate vie a poporului francez, cu luciditatea şi spiritul raţional al acestuia şi va hrăni esenţe cu valoarea universalităţii.

Sculptura

Cum la acea epocă a secolelor al XV-lea şi al XVI-lea naţiunile nu erau cristalizate, în cultură şi în special în artele plastice nu avem criteriul dat de originea artistului ci de locul activităţii lui şi de gustul *mecenei* sale. Artiştii urmau monarhia căutând securitate şi posibilitate de lucru. În Franţa, numeroşi artişti flamanzi sunt prezenţi la Avignon, pe Valea Ronului, prin Burgundia sau la curtea ducală de la Dijon. Deşi zona burgundă deplasată spre nordul Franţei se confundă aproape cu Franţa, artiştii proveniţi din Ţările de Jos se vor manifesta la Avignon sau Dijon. Dintre aceştia, în sculptură, numele lui Claus Sluter va străluci în mod particular la curtea de la Dijon a ducilor de Burgundia.

CLAUS SLUTER. PUŢUL LUI MOISE. DIJON

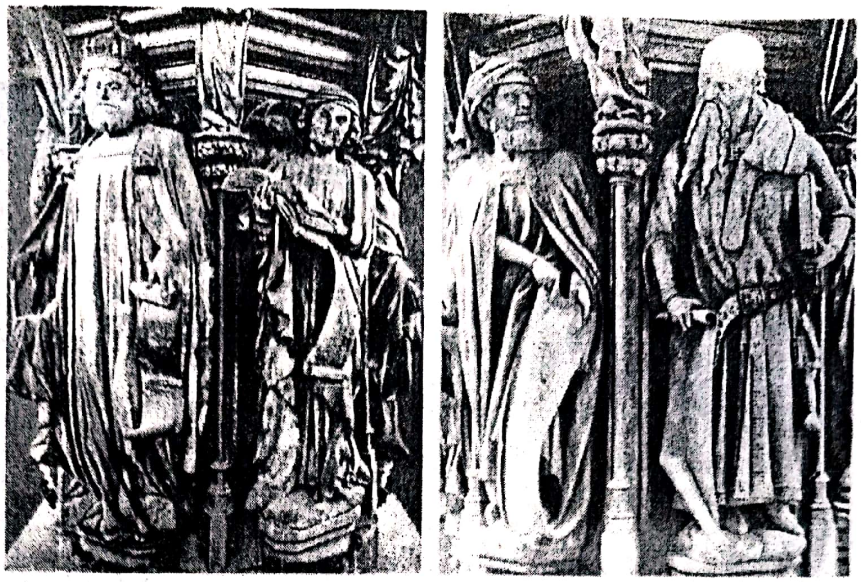


Scanned with OKEN Scanner

CLAUS SLUTER. PUȚUL LUI MOISE. CHIPUL LUI MOISE.
DETALIU DIN ANSAMBLU

Scanned with OKEN Scanner

CLAUS SLUTER.
PUŢUL LUI MOISE. DETALII



CLAUS SLUTER (1340? – 1405), de origine olandeză, este considerat personalitatea reprezentativă a sculpturii franceze în cadrul şcolii burgundo-flamande a Renaşterii timpurii. Teolog, înzestrat cu puternică autoritate artistică, Claus Sluter afirmă în sculptura franceză o expresivitate esenţială şi simplă. Atât ca forţă morală, cât şi ca deciziune în tăierea pietrei, prezenţa concepţiei sale a marcat sculptura franceză a Renaşterii timpurii cu o viguroasă interpretare şi viziune personală. Principala operă a lui Claus Sluter este fântâna mânăstirii Champmol (Dijon) numită *Puţul lui Moise*. Conceput ca un ansamblu monumental, acesta este împodobit cu statui, cu figurile ctitorilor şi ale sfinţilor protectori (ducele Filip şi Ioan Botezătorul), cu figuri de profeţi, avându-l pe Moise figură reprezentativă a compoziţiei. În afara fântânii, Claus Sluter a realizat, de asemenea, decorarea mânăstirii Champmol, statuile portalului, decoraţia capelei dinastice a ducilor şi mormântul lui Filip cel Îndrăzneţ al Burgundiei. Creaţia lui Claus Sluter îl situează pe artistul franco-flamand printre personalităţile remarcabile ale sculpturii epocii.

Fecioara Maria şi cele 41 de personaje, ansamblu sculptat pentru mânăstirea Champmol, şi *Puţul lui Moise* marchează în sculptura franceză a Renaşterii timpurii un moment excepţional în ceea ce priveşte vigoarea şi expresivitatea puternică a formelor, concepţia de bloc a siluetelor robuste şi măiestria artistică.

Opera lui Claus Sluter, rămasă neterminată, a fost completată de nepotul său, Claus de Werve. Acesta a sculptat ultimele figuri ale monumentului mânăstirii şi câteva figuri de jeluitori de la mormântul ducelui Filip (1411), proiectat de Claus Sluter. Numele lui Claus de Werve este legat de perpetuarea tradiţiei flamande în sculptura din Franţa.

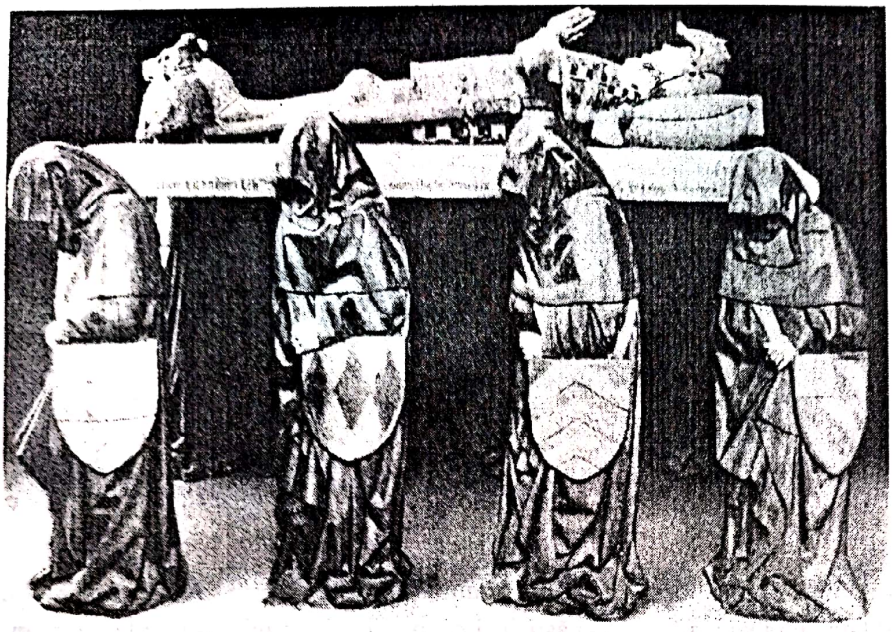
De la Dijon la Bruges, Burgundia ducală a cunoscut la sfârşitul secolului al XIV-lea şi până la jumătatea secolului al XV-lea atât plenitudinea vieţii sale istorice cât şi a vieţii sale culturale.

Sculptura de pe *Valea Loarei*, la începutul secolului al XVI-lea, excelează prin portrete din lut ars şi colorat, în viziunea bustului florentin, asimilată de unii sculptori francezi, autori ai unor portrete ca cele ale *Cancelarului Duprat* şi *Luisei de Savoia*.

Deşi formula bustului florentin de Quattrocento este prezentă în sculptura franceză, preocuparea artiştilor de a surprinde caracterul fizionomiei şi detaliilor de costum nu reuşeşte a fixa aceeaşi expresie de viaţă sau nervul personalităţii modelului, atât de pregnante în sculptura italiană.

Mormintele regale şi princiare au constituit o etapă importantă a experienţei sculpturii franceze. Capitol bine reprezentat în sculptura franceză a Renaşterii, monumentele funerare se definesc ca ansambluri compoziţionale ample, realizate din marmură albă, piatră policromă sau bronz. Printre acestea este *mormântul lui Philippe Pot* (1428 – 1493), mare seneşal de Burgundia. Soluţia originală a ansamblului atribuit lui Antoine le Moiturier prezintă opt personaje înveşmântate în negru, cu

Scanned with OKEN Scanner



MORMÂNTUL LUI PHILIPPE POT. LUVRU

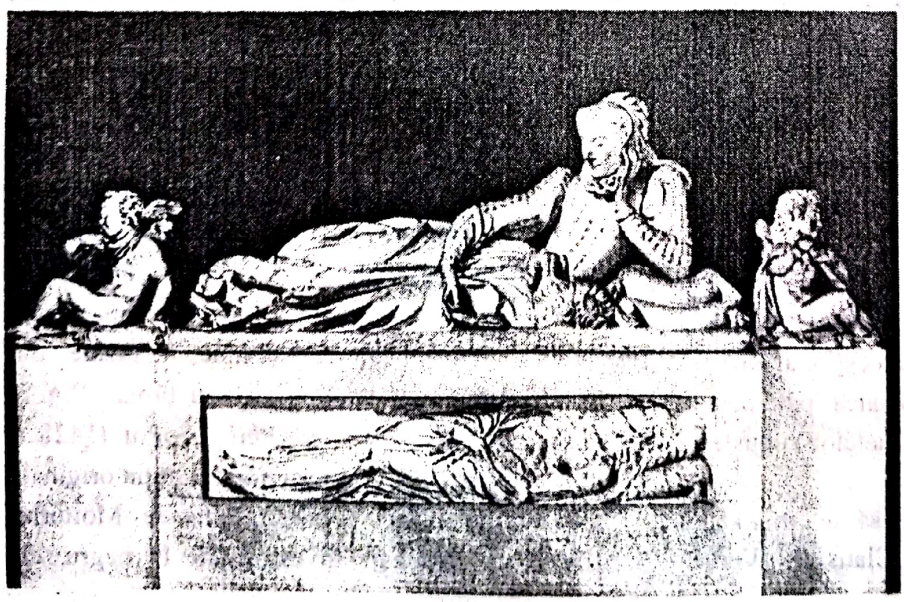
gluga trasă şi acoperind chipurile, pe umerii cărora repauzează gisantul în armură. Blazoanele pe care le poartă cele opt personaje ilustrează cartierele nobleţii defunctului.

Figurilor de gisanţi în poziţie culcată le-au urmat figurile regilor prezentaţi în poziţia rugăciunii, în genunchi, iar într-o etapă mai târzie, în atitudinea odihnei, citind o carte sau în atitudine de reflecţie.

Mormintele din bronz şi marmură, din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, sunt puternic influenţate de soluţiile morfologice ale sculpturilor aflate la *Mormintele Medicee* de la Florenţa realizate de Michelangelo. Poza alungită, atitudinea lecturii, sau capul sprijinit în palmă, în atitudinea gânditorului, ori mâna ţinând cartea deschisă a *Valentinei Balbiani*, a *Contelui de Brion* sau a *Contelui de Carpi* (Luvru) vădesc influenţa sculpturii italiene a epocii.

Saltul spectaculos realizat în sculptură prin trecerea către interpretarea expresivă şi artistică s-a produs în secolul al XVI-lea o dată cu creaţia lui *Jean Goujon, Germain Pilon* şi *Michel Colombe.*

Artişti aparţinenţi unei generaţii zguduite de conflictele religioase provocate de Reformă şi Contrareformă, cei trei au fost personalităţile reprezentative ale sculpturii franceze în secolul al XVI-lea.



GERMAIN PILON. MORMÂNTUL VALENTINEI BALBIANI. LUVRU

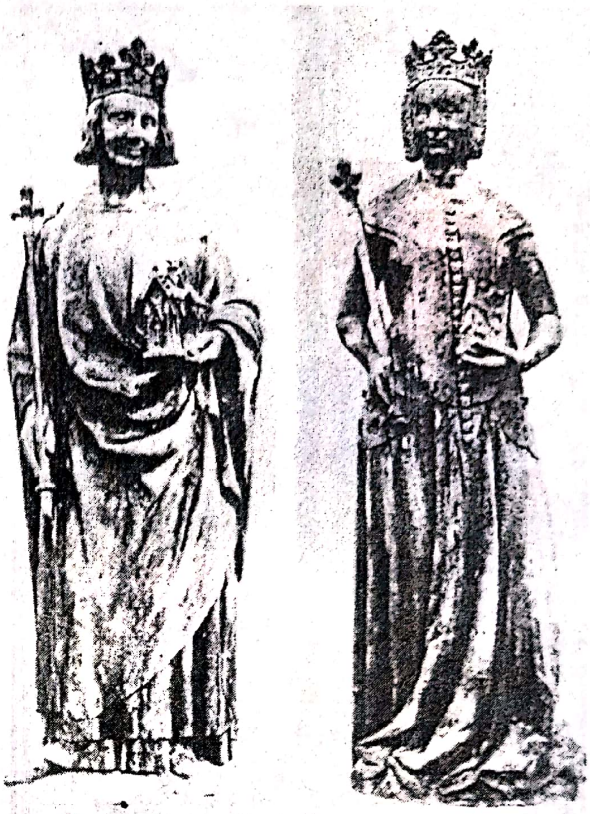
Scanned with OKEN Scanner

JEAN GOUJON (?–1564), normand de origine, este figura proeminentă a generaţiei. Creatorul unor lucrări în *ronde-bosse* şi relief la Paris, Rouen şi Ecouen, Goujon este cel care a introdus în sculptura franceză idealul feminin caracterizat de silueta alungită şi proporţia de 9 – 11 capete, de gestul graţios şi uşor senzual. Printre cele mai semnificative opere ale sale se impune, ca remarcabil, ansamblul reliefurilor şi sculpturilor pentru *faţada Luvrului*, la care a avut colaborator pe Pierre Lescaut.

Spiritul armoniei clasice, desăvârşita ordonare a ritmurilor compoziţionale şi a integrării în arhitectura ansamblului sunt proba ştiinţei şi rafinamentului estetic al sculptorului. În afara ornamentării *faţadei Luvrului*, Jean Goujon a realizat două opere care îl fac nemuritor: *statuia Dianei* (*ronde-bosse*, Luvru) şi *Nimfele de la Fântâna Inocenţilor* (reliefuri, Paris).

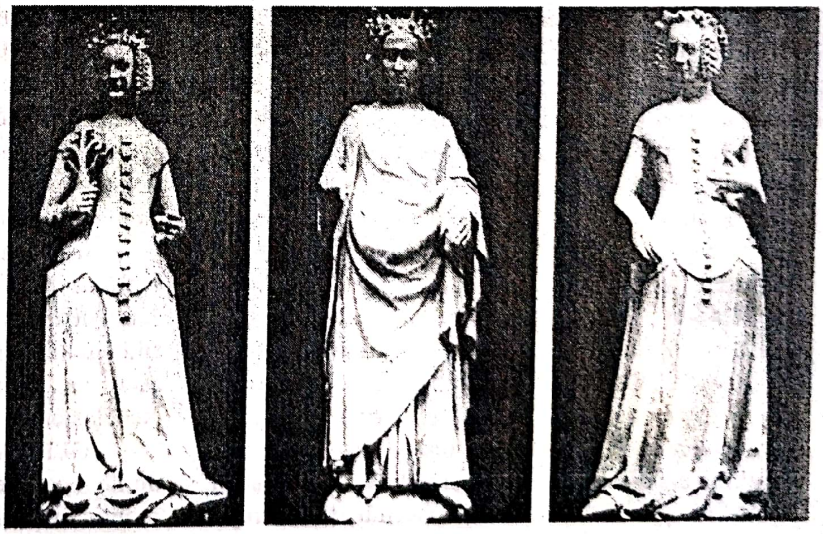
Silueta Dianei de Poitiers, favorita regelui Henric al II-lea, este adeseori prezentă în sculpturile lui Goujon. Concepută ca *zeiţă a vânătorii*, cu trupul gol, sprijinită de un uriaş cerb şi purtând arcul ca simbol, statuia fusese destinată a împodobi porţile castelului Dianei de Poitiers. Tema inspirată de mitologia clasică este formulată într-o viziune regăsibilă şi în *Şcoala de la Fontainebleau* a vremii. Trupul alungit, proporţiile elegante, feminitatea siluetei aparţin unui ideal uman inspirat de frumuseţea celebrei favorite a regelui.

Conceptul de graţie aristocratică elaborat de Goujon atinge perfecţiunea în reliefurile pentru ansamblul *Fântâna Inocenţilor* din Paris. Aflată în



CAROL V (CONCEPUT CA SAINT LOUIS) ŞI JEANNE DE BOURBON. LUVRU

actuala *piaţă Ioachim du Bellay*, în apropierea *Catedralei Notre Dame* şi în vecinătatea turnului *Saint Jacques* din Paris, *Fântâna Inocenţilor* fusese programată a fi ridicată cu ocazia unei vizite a regelui Francisc I în capitală. În timp, ea a fost dărâmată, iar actuala fântână regrupează basore-



REGINE, REGI ŞI DOAMNE DE ONOARE. PALATUL DE JUSTIŢIE DIN POITIERS

Scanned with OKEN Scanner

JEAN GOUJON. NIMFELE DE PE FÂNTÂNA INOCENŢILOR. PARIS

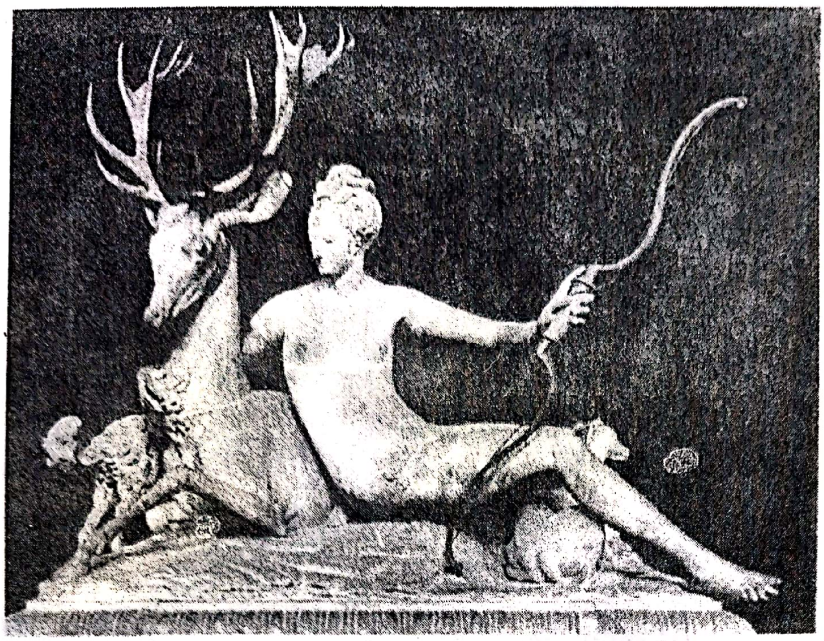
JEAN GOUJON. NIMFELE DE PE FÂNTÂNA INOCENŢILOR. PARIS

reliefurile iniţiale, pe care sunt prezentate nimfe, cu trupul suplu şi alungit, cu siluete dansante purtând draperii umede, mulate pe formele amintind antichitatea greacă. Trăsăturile clasice, pieptănătura, amforele, ritmul fluent şi vibrat al drapajului, gesturile nobile, ca şi canonul anatomic demonstrează preferinţa sculptorului pentru proporţia elegantă de 9 capete şi spiritul estetizant. Idealul de frumuseţe feminină al epocii şi, totodată, admiraţia lui Goujon pentru sculptura antică greacă şi sculptura Renaşterii florentine se întâlnesc în spiritul clasicizant al sculpturii franceze. În relieful *Nimfe şi genii marine* (Muzeul Luvru) se observă atât influenţe ale sculpturii antice greceşti (personaje mitologice, nimfe, tritoni, cupidoni, cai marini, simboluri şi atribute) în tratarea fluentă a drapajului, cât şi influenţa viziunii lui Michelangelo în torsionarea structurii spaţiale şi a segmentelor anatomice ale personajelor. Dulceaţa formelor şi carnaţiei, savorile de modelaj sunt influenţe ale Şcolii florentine din Quattrocento, cărora Goujon le adaugă discreta senzualitate ce prefaţează sculpturile lui Clodion din secolul al XVIII-lea.

În urma prigonirii hughenoţilor, Jean Goujon a plecat din Franţa şi s-a retras în Italia, unde şi-a petrecut ultimii ani din viaţă, lăsând artei franceze emblematica matrice a rafinatei sale viziuni estetice, care va alimenta sculptura franceză până la Neoclasicism.

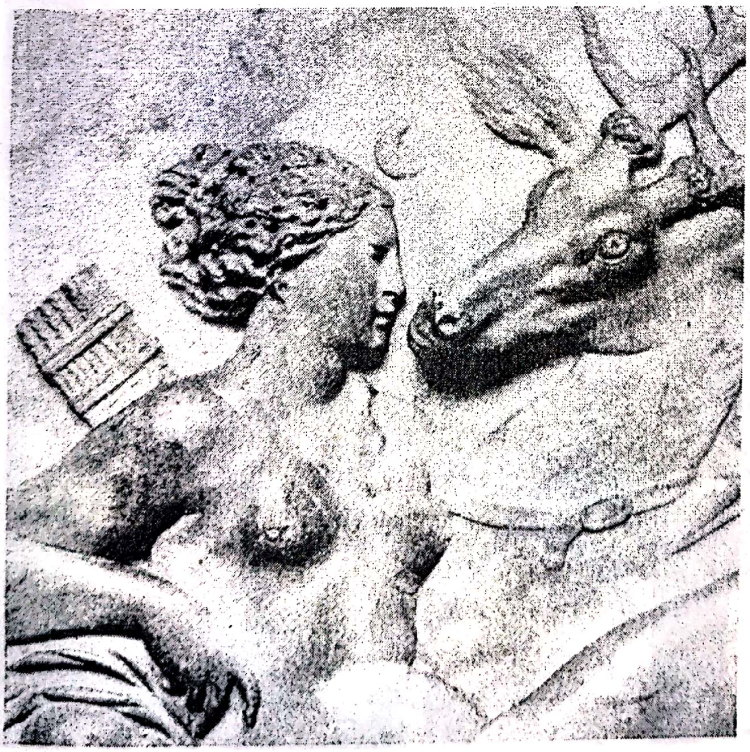
GERMAIN PILON (1536 – 1590) este un nume legat, pe de o parte, de concepţia grandioasă a monumentului funerar aristocratic, pe de altă parte,

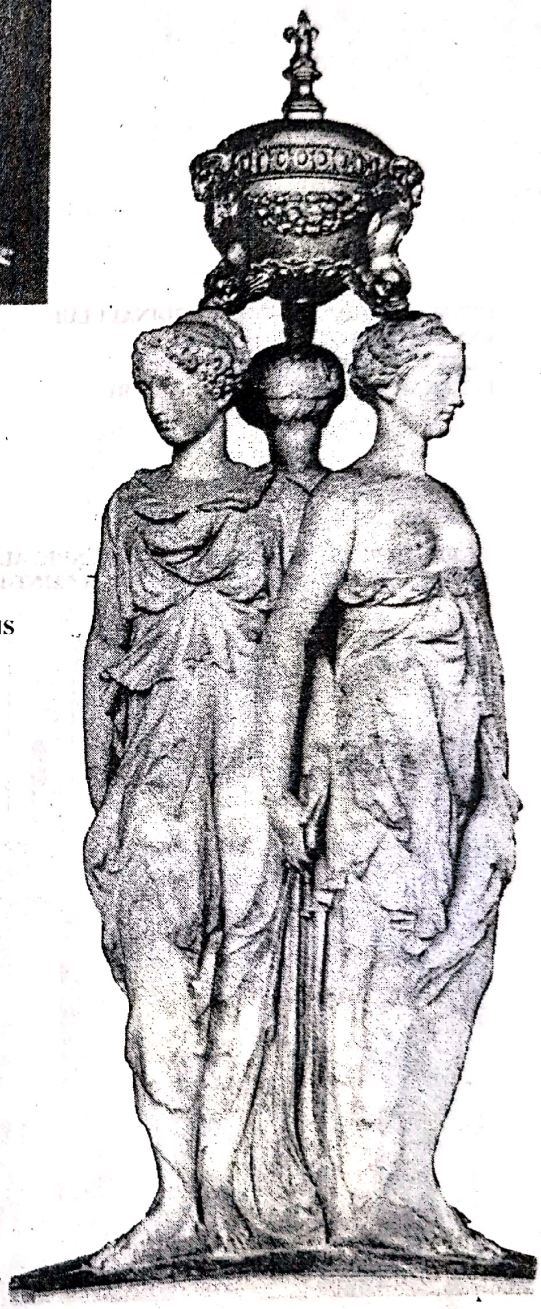
Scanned with OKEN Scanner



JEAN GOUJON. DIANA. LUVRU

JEAN GOUJON. DIANA, ZEIȚA VÂNĂTORII. DETALIU. MUZEUL CLUNY. PARIS



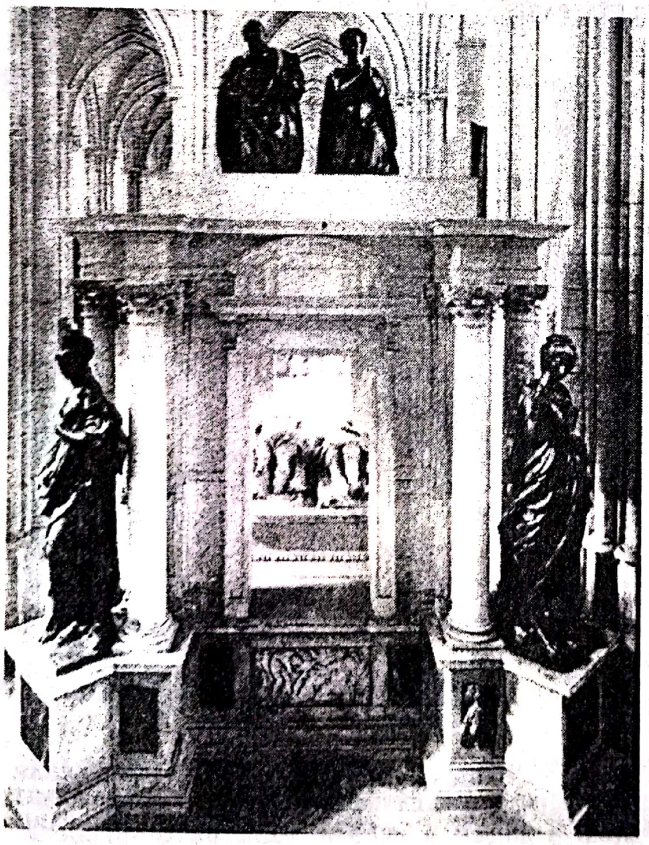


GERMAIN PILON. MONUMENTUL FUNERAR AL INIMII LUI HENRIC AL II-LEA NUMIT CELE TREI GRAȚII. LUVRU. PARIS

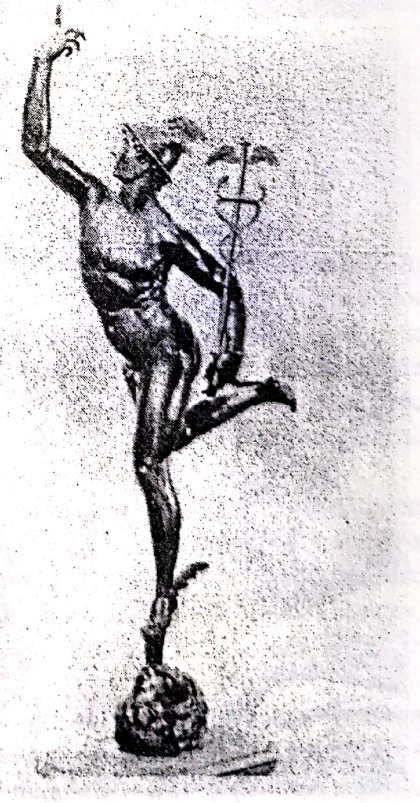
Scanned with OKEN Scanner

GERMAIN PILON. STATUIA CARDINALULUI RÉNÉ DE BIRAGUE, CANCELAR AL FRANȚEI, DE LA MONUMENTUL FUNERAR AL CANCELARULUI. LUVRU

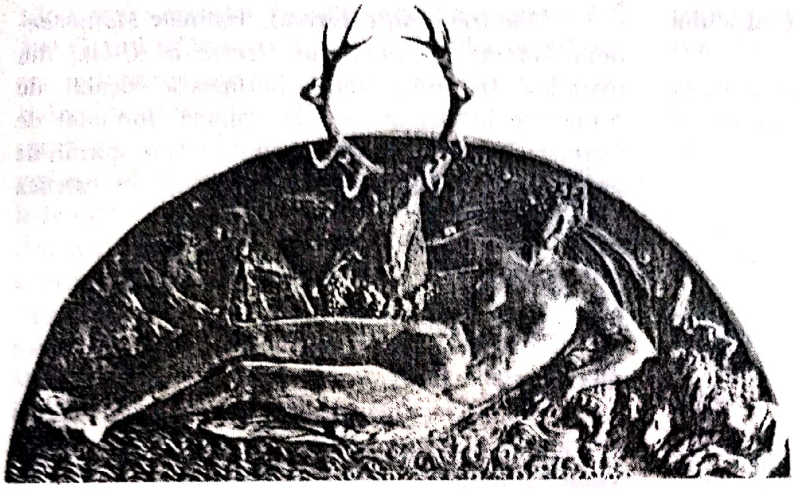
GERMAIN PILON. MORMÂNTUL LUI HENRIC AL II-LEA ȘI AL CATERINEI DE MEDICI. BAZILICA SAINT-DENIS. PARIS



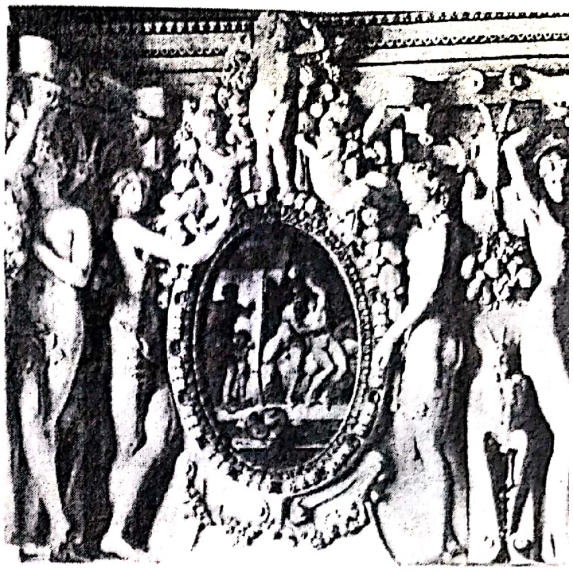
JEAN DE BOULOGNE. MERCUR. LUVRU



Scanned with OKEN Scanner



BENVENUTO CELLINI. NIMFA DE LA FONTAINEBLEAU



ROSSO ȘI PRIMATICCIO. MEDALION CU MARTE ȘI VENUS. CASTELUL DE LA FONTAINEBLEAU.

MICHEL COLOMBE. MORMÂNTUL LUI FRANCISC AL II-LEA DE BRETANIA. "PRUDENȚA". DETALIU. CATEDRALA DIN NANTES

FECIOARA CU PRUNCUL. ATRIBUIT LUI GUILLAUME REGNAULT

Scanned with OKEN Scanner

de asimilarea spiritului antic grec şi a idealului sculpturii italiene a Renaşterii.

Monumentele funerare, sculptate la solicitarea Caterinei dei Medici, pentru mormântul acesteia şi al lui Henric al II-lea, sunt plasate în *bazilica Saint-Denis* şi ilustrează atât gustul estetic al epocii, pretenţia de castă a beneficiarilor operei, cât şi nivelul măiestriei cu care artistul ştia să răspundă unei comenzi dificile.

Statuile din bronz şi din marmură, împreună cu basoreliefurile, alcătuiesc un ansamblu impresionant, capabil să demonstreze savanta cunoaştere a compoziţiei, temeinica stăpânire a ştiinţei modelării şi turnării, ca şi a cioplirii materialului dur. Fizionomii cu trăsături puternic individualizate, psihologii profund analizate îl definesc pe Germain Pilon ca un portretist remarcabil. Figurile individualizate, drapate în rugăciune, ale monarhilor, grupurile compoziţionale, complexe ca atitudini, îl revendică printre valoroşii cunoscători ai problemelor ample ale sculpturii.

POL DE LIMBOURG ŞI FRAŢII SĂI. "LUNA IUNIE". MUZEUL CONDÉ. CHANTILLY. PAGINĂ DE MANUSCRIS. MINIATURĂ DIN "LES TRES RICHES HEURES DU DÛC DE BERRY"

GIRARD D'ORLEANS. PORTRETUL REGELUI IOAN CEL BUN. LUVRU

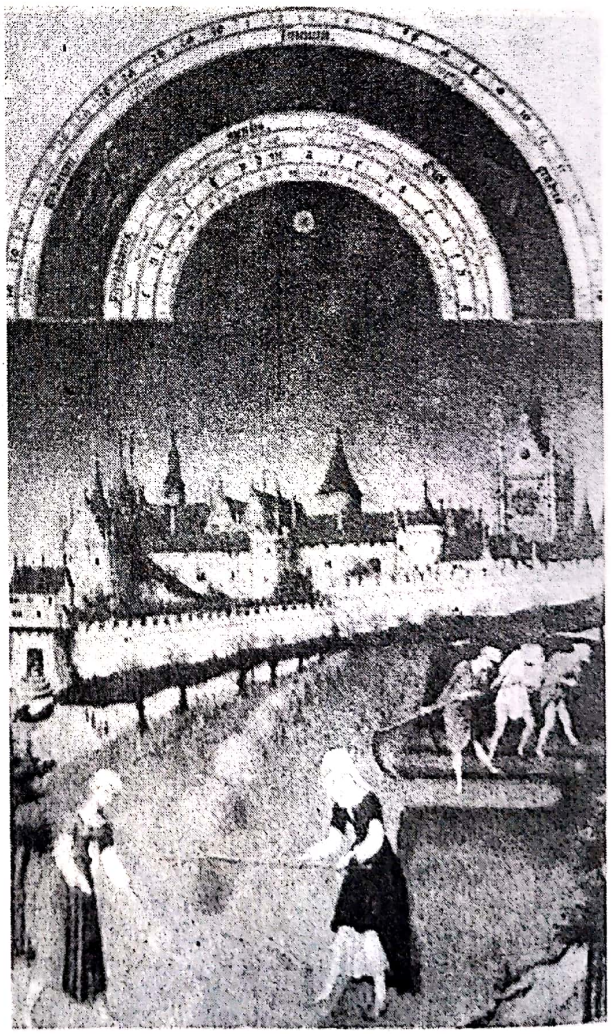
Cele trei Graţii (Luvru), destinate *Monumentului funerar al inimii lui Henric al II-lea*, din marmură şi bronz aurit, întrupează idealul de frumuseţe influenţat de arta italiană, formulat de Germain Pilon, şi, totodată, aspiraţia spre spiritul de graţie, care îşi făcea simţită prezenţa în estetica Renaşterii franceze.

Pictura

Mozaicurile bizantine au fost în epoca merovingiană sursa importantă a inspiraţiei folosită pentru împodobirea edificiilor. În epoca romanicului mozaicul va fi înlocuit de frescă, iar în gotic, de vitralii şi tapiserii.

Altarele bisericilor au constituit în Franţa prima etapă a afirmării picturii de panou, de la care se va dezvolta, apoi, pictura de şevalet.

Tabloul de şevalet şi-a făcut apariţia la mijlocul secolului al XIV-lea în dorinţa împodobirii interioarelor franceze. Printre primele tablouri se numără *Portretul regelui Ioan cel Bun*, pictat pe la



Scanned with OKEN Scanner

1360 de un maestru francez, care se presupune a fi fost Girard d'Orleans. Epoca Războiului de 100 de ani a încurajat artele, datorită prinţilor Casei de Valois. În secolul al XV-lea prinţii casei de Valois, urcaţi pe tronul Franţei, pasionaţi amatori de artă, vor concentra în jurul lor puternice forţe artistice, îndeosebi flamande. Ducatul Burgundiei, vasal Franţei, apanaj al regilor Franţei din 1363, cuprindea în secolul al XV-lea şi Ţările de Jos, Luxemburgul şi alte posesiuni. La 1477, înfrângerea de la Nancy a determinat alipirea Burgundiei la Franţa. Numeroşi artişti flamanzi vor fi prezenţi în această zonă, ei circulând între Flandra, Franţa şi Italia, trecând dintr-un castel în altul, ca invitaţi ai familiilor aristocratice şi regale. Sfârşitul secolului al XV-lea excelează prin fastul artei de curte fixate în centrul burgund, ponderea pictorilor flamanzi având o certă autoritate în determinarea viziunii stilistice a artei epocii. Pictori ca Rogier van der Weiden sau Jan van Eyck sunt şi ei prezenţi în Franţa printre artiştii Ţărilor de Jos ale căror creaţii intrau în circulaţia valorilor culturale ale monumentelor sau colecţiilor de artă ale zonei. Există, deci, în etapa Renaşterii timpurii a culturii franceze, respectiv în secolul al XV-lea, această fuziune a artei flamandei şi a artei franceze cu inserţii ale gustului estetic al comanditarilor. Carol al V-lea, Filip cel Îndrăzneţ, ducele Burgundiei, Ludovic de Anjou, Jean de Berry sunt nume care au marcat prezenţa mecenatelor în favorizarea artelor. Pictura de altar şi, în special, pictura de manuscris, ca şi decorurile pentru festivităţile princiare desfăşurate la curţile nobiliare au înflorit graţie acestor pasionaţi susţinători ai culturii. Artiştii solicitaţi în aceste ambianţe senioriale, migrând de la o ţară la alta, de la o curte la alta, purtau şi generalizau exigenţele şi gustul estetic. Pictura de manuscris, miniatura, atinsese capodopera în *Les tres riches heures du duc de Berry*, prin creaţia lui Pol Malouel, zis Pol de Limbourg, şi a fraţilor săi Jan şi Hermann. Momentul de apogeu al manuscriselor miniate cunoscuse adevărate splendori de frumuseţe, ca cele păstrate de Jean de Berry. Ele excelau prin colorismul rafinat al luminozităţii, prin poetica şi viziunea feerică a lui Pol de Limbourg. Artistul acestor încântătoare imagini de manuscris poate fi considerat primul dintre pictorii de origine flamandă cu o personalitate cunoscută şi originală, afirmată în Franţa.

JEAN FOUQUET (1420 – 1480) s-a format în ambianţa curţii ducelui de Berry, pe lângă pictorii flamanzi invitaţi de acesta. A călătorit în Italia, la Roma, unde a pictat *portretul Papei Eugeniu al IV-lea* însoţit de doi şambelani, lucrare care nu s-a păstrat, dar cunoscută de Rafael şi servindu-i acestuia ca subiect şi ca sugestie în găsirea soluţiei folosite în capodopera sa *Papa Leon al X-lea cu nepoţii.*

Întors în Franţa, în Touraine, Jean Fouquet a realizat în 1444–1445 portretele *cancelarului Guillaume Juvenal des Ursins* şi al *regelui Carol al VII-lea* (Luvru), în care observaţia fizionomică şi analiza psihologică ating impresionante accente de viaţă autentică. *Autoportretul* în email, făcut de Fouquet pe la 1450, îl definesc în expresia gravă şi concentrată, în sobra atitudine şi vestimentaţie, specifice epocii.

Pe un altar pentru *Melun*, reşedinţă aleasă de Carol al VII-lea nepotului său Jean de Berry, pictorul a realizat două compoziţii. Considerate reprezentative pentru opera lui Fouquet, cele două imagini sunt pictate având pe voleul drept *Fecioara*

JEAN FOUQUET. AUTOPORTRET

JEAN FOUQUET. PORTRETUL REGELUI CAROL AL VII-LEA. LUVRU

Scanned with OKEN Scanner

JEAN FOUQUET. FECIOARA ŞI PRUNCUL. ANVERS, MUSEÉ ROYAL DES BEAUX-ARTS

JEAN FOUQUET. PAGINĂ DE MANUSCRIS. DAVID AFLÂND DESPRE MOARTEA LUI ŞAUL

cu pruncul, sub chipul Agnesei Sorel, favorita regelui, iar pe voleul stâng portretul lui *Etienne Chevalier*, însoţit de *Sfântul patron Ştefan*. Ambele compoziţii formulează o viziune profund originală, deşi sunt vizibile asimilările concepţiilor estetice ale artei italiene şi flamande. Agnes Sorel, redată în veşmintele specifice rangului şi gustului estetic al acelui moment, ţine sânul descoperit asemănător unei rodii de culoarea ivoriului. Pe fruntea înaltă poartă coroana cu perle, amintind de *Madona Cancelarului Rollin*, pictată de Van Eyck. Pruncul pare şi el desprins dintr-un tablou al lui Van Eyck. Îngerii roşii şi îngerii albaştrii sparg tiparele convenienţelor epocii. Curajul şi fantezia lui Fouquet depăşesc îndrăznelile coloristice ale contemporanilor săi şi chiar pe cele ale lui Uccello, din *Bătălia de la San Romano*. Fouquet întrecea, de fapt, tot ceea ce se manifestase ca fantezie, până atunci, în culoare.

Remarcabil portretist, Jean Fouquet defineşte fizionomia dublată de psihologic doar prin câteva linii. Desenele sale au puţină culoare, uşor aplicată în haşuri cu creioane. Silueta formei este desenată cu o foarte fină linie sensibilă şi precisă. Ochii au profunda pătrundere psihologică, privirea are adâncime. Uşoarele intervenţii de roz haşurat alături de urmele creionului negru, câteva elemente de vestimentaţie – guler, dantelă – definesc sintetic portretul în viziunea lui Fouquet.

Surprinderea caracterului fizionomic, expresia psihologică diferenţiată, ca şi originalitatea fanteziei şi a curajului interpretării îl definesc pe Jean Fouquet ca un artist cu o puternică personalitate artistică.

Devenit, în 1475, pictor al regelui, Jean Fouquet va fi întemeietorul Şcolii franceze, caracterizată prin fineţe şi spirit aristocratic.

În secolul al XV-lea câteva opere, stranii prin simbolurile încorporate ori prin patetism, cum este *Pietà din Avignon* (1450/60, Luvru), anunţă trecerea de la viziunea medievală la cea a Renaşterii. Compoziţia înfăţişează *Plângerea lui Iisus* în prezenţa donatorului. Patetismul siluetei frânte din mijloc a trupului lui Hristos este susţinut compoziţional de incandescenta şi tragica pată de lumină a acestuia. Cele trei personaje aplecate şi adunate concentric, silueta Fecioarei înălţată în axa mediană a compoziţiei, având în dreapta pe Sfântul Ioan şi în stânga pe Maria Magdalena, formează un grup de o intensitate emoţională puţin obişnuită. Masa grea a brunurilor părţii inferioare se separă tranşant de fondul de aur al părţii superioare, în care sunt

Scanned with OKEN Scanner

înscrise chipurile dramatice ale acţiunii. De o parte, în afara scenei *Plângerii,* donatorul drapat în alb fildeşiu se roagă îngenunchiat, amintind chipurile severe ale flamanzilor Rolin sau Van der Paele. Expresia de dezolantă tristeţe a compoziţiei *Pietà din Avignon* are tensiune tragică, invită la meditaţie şi reculegere.

NICOLAS FROMENT (1435? – 1484/90) este autorul tripticului cu caracter religios şi simbolic *Tufişul în flăcări* (Catedrala Saint-Sauveur, Aix-en-Province). Pictat la 1476, altarul prezintă pe panoul central compoziţia viziunii *Fecioarei cu pruncul.* Dreptunghiul alungit al panoului are în partea superioară imaginea sacră. În partea sa inferioară se află zona terestră, în care îngerul înaripat face legătura între universul celest şi cel profan. Influenţa Renaşterii apare evidentă la Nicolas Froment atât în dezinvoltura compoziţiei, cât şi în atitudinile şi gesturile fireşti ale personajelor, instantaneul acestora.

Tot mai evidente semne ale spiritului rinascimental pot fi constatate în picturile datorate unui artist numit *"le Maître de Moulins"*, cunoscut pe la 1480. Maestrul din Moulins este autorul mai multor altare pictate, în care donatorii, înveşmântaţi în moda elegantă a Renaşterii, apar în interioare încă gotice, care lasă a se vedea prin ferestre perspectiva prelungită a peisajelor cu castele medievale. Chipuri cu fizionomii particulare şi psihologii observate atent amintesc tipologia personajelor pictate de Van Eyck sau Memling. Prezenţe umane, nuanţat diferenţiate prin expresie, gesturi şi atitudini spontane, completează galeria portretelor pictate la sfârşitul

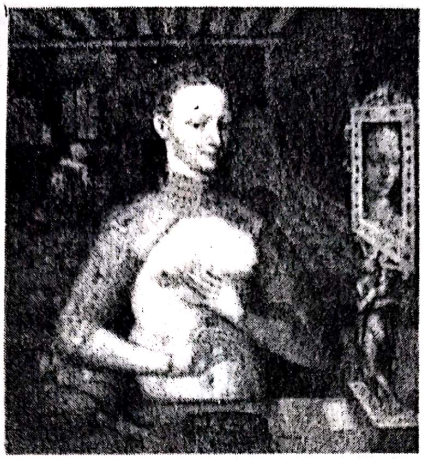
JEAN FOUQUET. ETIENNE CHEVALIER PREZENTAT DE SFÂNTUL ŞTEFAN (PARTEA STÂNGĂ A DIPTICULUI DE LA MELUN). STAATLICHE MUSEEN. BERLIN

secolului al XV-lea de cel al cărui nume, rămas necunoscut, era identificat doar ca *"le Maître de Moulins"*.

În plan politic, următorul secol poartă pecetea a două mari etape: încheierea războaielor din Italia şi începutul războaielor religioase. Cei doi regi, Carol al VIII-lea şi Francisc I, care, ca şi Henric al II-lea, au fost mari animatori ai artelor, au favorizat

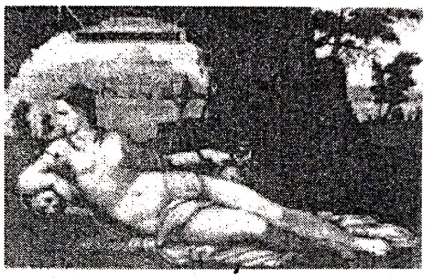
PIETÀ DIN AVIGNON. LUVRU

Scanned with OKEN Scanner



ANONIM. DOAMNĂ GĂTINDU-SE.
BASEL

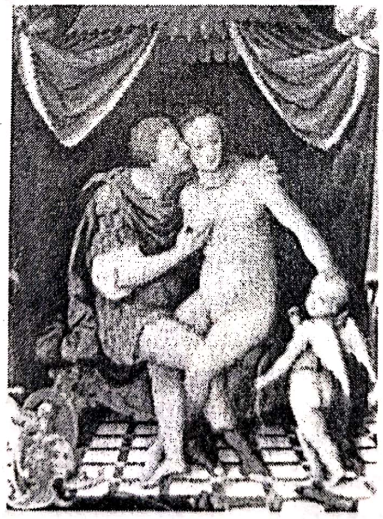
MAESTRUL DIN MOULINS.
NAŞTEREA. MUZEUL DIN AUTUN



JEAN COUSIN. EVA, PRIMA PANDORA.
LUVRU

ANONIM. DIANA LA VÂNĂTOARE.
LUVRU

MAESTRUL DIN MOULINS.
SF. MARIA MAGDALENA
ŞI O DONATOARE. LUVRU



ANONIM. MARTE ŞI VENUS.
PETIT PALAIS. PARIS

MAESTRUL DIN MOULINS. PORTRETUL UNEI TINERE PRINŢESE.
COLECŢIA LEHMAN. NEW YORK

Scanned with OKEN Scanner

dezvoltarea Umanismului Renaşterii pe pământul Franţei.

Şcoala de la Fontainebleau a luat fiinţă în reşedinţa regală şi a dezvoltat viziunea Renaşterii, influenţată de caracterele particulare ale manierismului adus din Italia de Rosso şi Primaticcio. În atmosfera de efervescenţă artistică de la Fontainebleau, palatul a constituit subiectul central al eforturilor generale de înfrumuseţare a interiorului, exteriorului şi a grădinilor din jur. Artiştii italieni au decorat încăperile cu picturi, care, deşi în cea mai mare parte nu au rezistat, au fixat pentru momentul istoric respectiv jaloanele principale ale viziunii renascentiste.

Leonardo da Vinci a trăit puţină vreme în Franţa. Timpul nu i-a permis a picta decât *Ioan Botezătorul*, compoziţia *Fecioara, pruncul şi Sfânta Ana* şi încheierea capodoperei sale testamentare, *Gioconda*. Sfaturi exemplare, transmise tinerilor care îl înconjurau, nu au putut crea şcoală.

Cei doi pictori italieni stabiliţi în Franţa au fost Rosso, care a lucrat la Fontainebleau până în 1540, şi Primaticcio, activ până în 1570. Artiştii francezi formaţi în cadrul *Şcolii de la Fontainebleau* au dezvoltat o viziune aflată sub influenţa manierismului italian.

Subiecte de budoar, ca cel intitulat *Doamnă gătindu-se*, nuduri cu proporţii alungite din subiecte biblice sau mitologice, precum *Eva, prima Pandora, Diana la vânătoare*, scene erotice, ca *Marte şi Venus*, aspecte de intimitate picantă, ca *Frumoasa Gabrielle şi Mareşala de Balagny*, sunt toţ mai preferate în această perioadă. Viziunea picturii *Şcolii de la Fontainebleau*, datorită celor doi italieni, discipoli ai artei titanilor Renaşterii italiene, a stat vizibil sub semnul manierismului. Puţinele opere, care au rezistat timpului, de-monstrează rafinamentul obosit şi aerul uşor maladiv, spiritul de seră şi viziunea estetizantă care le-a generat.

Născută sub influenţa lui Rosso şi Primaticcio, şcoala de pictură de la Fontainebleau a devenit un strălucit focar de cultură, cristalizând o orbită stilistică proprie. Cultura franceză din secolul al XVI-lea a strălucit prin personalităţi de prim rang, poeţi, filosofi şi umanişti, ca: Ronsard (1524–1585), prinţul poeţilor; Joachim du Bellay (1522 – 1560); Montaigne (1533 – 1592), creatorul celebrelor *Les essais* şi diplomat în serviciul lui Henric al III-lea; poeţi ai grupului *La Pleiade*; Rabelais – spiritul temerar înălţat împotriva corupţiei, papilor şi cardinalilor. Umanismul Renaşterii franceze manifestat în filosofie şi arte se definea susţinând libera cugetare, forţa şi personalitatea umană, pasiunile şi autoritatea asupra destinului propriu.

JEAN CLOUET. PORTRETUL LUI FRANCISC I. LUVRU

JEAN CLOUET. PORTRETUL DELFINULUI FRANŢEI. ANVERS

Scanned with OKEN Scanner

JEAN CLOUET. PORTRETUL LUI GUILLAUME GOUFFIER.
MUSÉE CONDÉ. CHANTILLY

FRANÇOIS CLOUET (ATRIBUIT).
PORTRETUL ELISABETEI DE AUSTRIA. LUVRU

FRANÇOIS CLOUET. REGELE CAROL IX.
KUNSTHISTORISCHES MUSEUM. VIENA

FRANÇOIS CLOUET. PORTRETUL MARIEI STUART.
BIBLIOTECA NAȚIONALĂ. PARIS

Scanned with OKEN Scanner

În aceeaşi perioadă regele Francisc I avea în preajma sa doi pictori: pe *Jean Clouet* (1485 – 1540/41), autorul celebrului portret făcut monarhului, şi pe *François Clouet* (1520 – 1572). În suita portretelor individualizate ca fizionomie şi rang social chipul regelui Francisc I se distinge ca efigie a unei personalităţi excepţionale. Impunător ca atitudine şi ţinută *Portretul lui Francisc I* are expresia monarhului autoritar. Portretul pictat de Jean Clouet îl prezintă pe "regele eleganţei" într-un somptuos costum de atlas de culoarea fildeşului, la gât cu colanul Sfântului Mihail. Bereta de catifea neagră cu penaj alb-auriu primeşte ecoul cromatic al dungilor negre ale costumului şi închide concentric chipul regal. Reflexele aurii, linia amplă a umerilor, detaşată pe fondul roşu-purpuriu al draperiei, evocă soluţiile portretelor lui Tizian. Calitatea picturalităţii îmbină savori şi preţiozităţi de fluiditate şi luminozitate. Nobleţea ansamblului, paloarea chipului şi mâinilor, precum şi diferenţele de materialitate de la o suprafaţă cromatică la alta oferă unele din cele mai prestigioase portrete ale picturii Renaşterii şi universale. Primul pictor al regelui Ludovic al XII-lea, Jean Clouet va transmite fiului său, François Clouet, ştiinţa picturii flamande. Cei doi Clouet, fiind de origine flamandă, au răspuns numeroaselor solicitări ale nobilimii franceze doritoare de a-şi împodobi interioarele elegante cu portrete ale membrilor familiei. Moda portretului va excela în Franţa, în secolul al XVI-lea, cei doi Clouet fiind nu numai maeştri recunoscuţi, ci şi adevăraţii întemeietori ai Şcolii franceze de portret în Renaştere. Ceea ce un secol înainte debutase prin geniul de desenator al lui Fouquet, în secolul al XVI-lea va cunoaşte o strălucită afirmare. Fineţea desenului, în stare să surprindă obrazul animat de tonuri sidefii, privirea încărcată de trăire, ca şi atitudinea aristocratică, va caracteriza galeria portretelor princiare, datorate pictorilor din Şcoala familiei Clouet. *Elisabeta de Austria, François de France, Claude de Beaune, Charles de Cossé, primul conte de Brissac*, portrete aflate la Luvru, sunt expresia individualismului Renaşterii, dar şi a analizei eului, a descifrării personalităţii umane. Prin fizionomie, expresie, atitudine de castă, portretele Renaşterii franceze pregătesc "portretele de aparat" ale secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea.

Un alt nume, care a susţinut şi cristalizat viziunea portretistică franceză a epocii, este olandezul *Corneille*, zis *din Lyon* (1500 – 1574). Pentru ochiul contemporanilor noştri, *Corneille de Lyon* este o mare surpriză, datorită atât accentului de

FRANÇOIS CLOUET. PORTRET DE BĂRBAT. DESEN

ŞCOALA FRANCEZĂ DIN SECOLUL AL XVI-LEA. PORTRET DE BĂIAT

Scanned with OKEN Scanner

TAPISERIE. DOAMNA CU LICORNUL. "VEDEREA". MUZEUL CLUNY. PARIS

JOOS AN CLEVE. REGINA ELEONORA A FRANŢEI. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM. VIENA

inefabil poetic, cât şi datorită soluţiilor originale ale colorismului său îndrăzneţ. Portretele, care populează galeria de aristocratice chipuri franceze, i-au prilejuit lui Corneille de Lyon să-şi manifeste o stranie viziune cromatică. Culoarea, concepută *à plat*, este dublată de prospeţimea specifică picturii flamande. Fundalurile au primit un caracteristic ton de verde cristalin, singular în pictura epocii. Masele cromatice se disting fie prin intensitatea egală, fie prin vibraţia luminozităţii. Suprafeţele diferite de culoare sunt juxtapuse tranşant. Linia urmăreşte forma simplificând-o, epurând-o, suprafeţele primind astfel o delimitare limpidă. Raporturile luministice, contrastele puternice între deschis şi închis ale fundalului şi costumelor creează armoniile ansamblului, în care atenţia este focalizată asupra privirii modelelor strălucitoare de viaţă. Printre portretele aflate la Luvru se disting cel al *Jacquelinei de Rohan-Gié* (pe la 1540) şi, mai ales, portretul extraordinar de viu şi sensibil al poetului *Clément Marot* (pe la 1536), prietenul lui Calvin şi protejatul lui Francisc I şi al Margaretei de Navarra. Fie atitudinea şi ţinuta castă *a Jacquelinei de Rohan-Gié*, fie expresia inundată de melancolie şi lumină a lui *Clement Marot* oferă desfătări ale farmecului straniu inoculat personajelor de către artistul olandez.

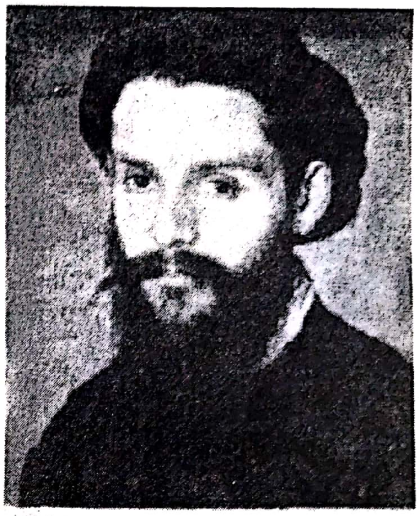
Alte câteva portrete, expuse în Muzeul Condé de la Chantilly, prezintă chipul *Margaretei de Franţa* (1559) şi cel al *Doamnei de Rochechouart*. Dimensiunile mici ale tablourilor nu lasă impresia miniaturii. Prestanţa şi compoziţia amplă a formelor decid respiraţia şi expresia de monumentalitate. Deschiderea largă a umerilor, adeseori ieşind din pagină, decolteele bogate conturează silueta elegantă a personajelor. Albul mătăsii înfloreşte din tăietura mânecilor negre de catifea ca petalele florilor. Privirea pătrunzătoare a portretelor de bărbaţi, sau privirea tandră şi visătoare a portretelor de femei au vibraţia intensă a vieţii. Atitudinea şi ţinuta elegantă, aerul superior al castei aristocratice a modelelor sunt dublate de expresia artistică a fiorului poetic, caracteristic acestui sensibil pictor.

În marele salt, făcut de pictura europeană, al trecerii de la cultura gotică la cultura Renaşterii, portretistica a înregistrat sintezele unor înalte cunoştinţe tehnice şi ale unor cunoaşteri artistice complexe în ceea ce priveşte expresia sensibilă a fizionomiei şi psihologiei umane.

În Italia, portretele defineau omul Renaşterii ca fiinţă ideală, expresie a armoniei fizice şi spirituale a deplinei personalităţi, conştient de

Scanned with OKEN Scanner

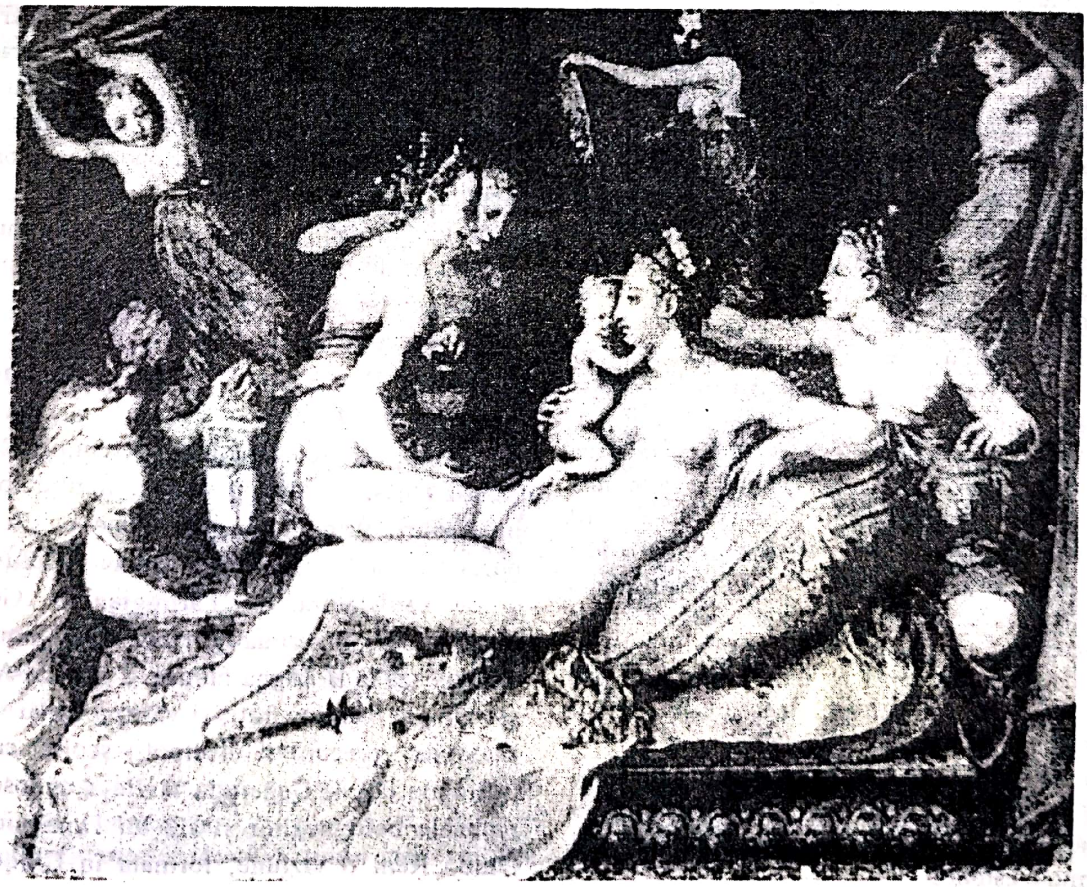
CORNEILLE DE LYON.
PORTRETUL JACQUELINEI
DE ROHAN-GIÉ. LUVRU



CORNEILLE DE LYON.
PORTRETUL LUI CLÉMENT MAROT.
LUVRU

farmecul şi de valoarea sa complexă în societate. În pictura Ţărilor de Jos portretele reflectă preţuirea de către societate a valorilor morale superioare şi a valorilor practice. În pictura franceză este definit tipul de spirit abstract, al cărui surâs uşor are expresia desprinderii din realităţile banale. Omul pictat de Clouet ori de Corneille de Lyon este fiinţa superioară prin inteligenţă şi rafinament, este cetăţeanul educat, înzestrat cu ales gust estetic şi cu disponibilitatea aprecierii elevatelor valori ale convieţuirii sociale, este fiinţa umană capabilă să aprecieze gestul elegant de curtoazie, nuanţa ori subtilul trăirilor, abia perceptibile.

VENUS ŞI AMOR. ŞCOALA DE LA FONTAINEBLEAU



Scanned with OKEN Scanner

MANIERISMUL

(Secolul al XVI-lea

şi începutul secolului al XVII-lea)

Rădăcinile Manierismului în arta italiană din Cinquecento se află, printre altele, în condiţiile obiective ale îmbogăţirii gramaticii plastice, datorată operelor lui Leonardo, Michelangelo, Rafael şi Tizian, sau celor făurite de Bramante, în arhitectură, precum şi în condiţiile subiective ale influenţei maeştrilor asupra discipolilor, elevi direcţi sau indirecţi. Generaţiile contemporane şi urmaşe ale marilor creatori, copleşite de concepţia, viziunea şi forţa titanică a artiştilor amintiţi, nu au avut resurse de îmbogăţire a universului estetic al operei maeştrilor. Subjugaţi şi influenţaţi de universul morfologic şi de viziunea originală a capodoperelor titanilor, artiştii mai tineri şi-au orientat căutările spre formule convenţionale, urmând direcţiile limbajului plastic al maeştrilor şi încercând să lucreze în maniera acestora, să-i imite, să le semene.

Numeroşi tineri admiratori ai geniului toscan, umbrian, veneţian ori bolognez şi-au dirijat destinul artistic spre o viziune estetizantă. Desenul florentin, colorismul veneţian, eclerajul leonardesc au fost aspecte asupra cărora pictorii manierişti şi-au fixat atenţia, fie circumscriindu-şi interesul pe o faţetă, fie creând ansambluri de mixaje eclectice. Preocuparea pentru desen, construcţie şi formă în concepţia florentină şi aplicarea "secţiunii de aur " a fost o direcţie preponderentă, după cum sugestia modelării sub efectul clarobscurului leonardesc a fost altă direcţie, în aceeaşi perioadă. Unii artişti au urmărit accentuarea dramatismului musculaturii sau formelor anatomice, caracteristice viziunii lui Michelangelo; alţii au dezvoltat pasta bine hrănită de culoare a viziunii veneţiene. Decantările marilor maeştri, ecuaţiile lor morfologice originale au fost preluate superficial, la nivelul mecanic, fără viaţa expresivă a comunicării emoţionale.

Precum se poate deduce, termenul de "manierism" se referă la "manieră", la imitarea operei unui maestru, sau, în alte cazuri, la repetarea propriei formule estetice.

Forţa marilor creatori este evidentă nu numai prin autoritatea creatoare originală, deschizătoare de drum, ci şi prin gradul înalt al tensiunii emoţiei operei.

Ceea ce lipseşte imaginii manieriste nu este numai spiritul inovării, ci şi încărcătura afectivă. Semnul plastic este folosit ca element formal şi nu ca argument, justificat emoţional, contextele locale şi ansamblul vădind vidul afectiv şi expresiv. Pontormo, Rosso, Bronzino şi Giulio Romano, Vasari, Primaticcio şi Parmigianino, pictori manierişti italieni din primele generaţii, ca şi Guido Reni şi Domenichino, dintr-o generaţie mai târzie, sau pictorii academişti din familia Carracci au continuat meşteşugul, păstrat şi preluat din şcolile Quattrocento-ului şi din operele maeştrilor. Stăpânirea "secţiunii de aur" în compoziţie, rigorile desenului, construcţiei şi anatomiei corpului uman, soluţiile de *sfumato* ori de spaţiu plastic michelangeolesc au fost asigurate de către numeroşi pictori italieni şi duse către virtuozităţi tehnice.

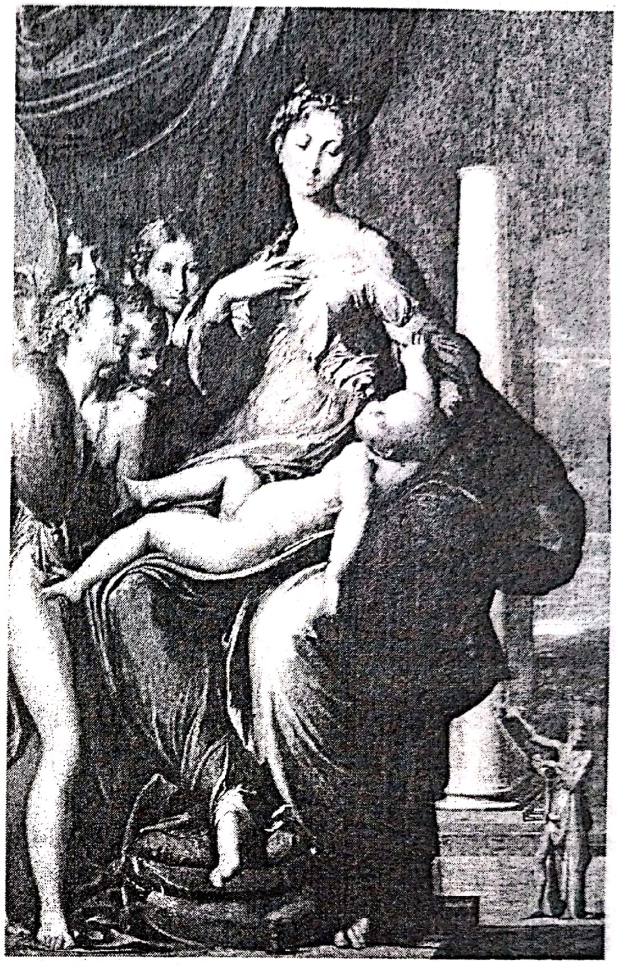
Prima generaţie de artişti manierişti număra mulţi florentini, ceea ce a adus şi aprecierea de "manierism toscan". Printre aceştia sunt: Pontormo, Rosso, Bronzino şi Giulio Romano. Dosso Dossi se alătură manierismului toscan al lui Vasari. Primaticcio, împreună cu Rosso, va purta în Franţa conceptele manierismului italian şi se va alătura lui Parmigianino. Generaţia remarcabilă, în a doua jumătate din Cinquecento, o formează la Bologna familia Carracci, Agostino şi Anibale, cei doi fraţi, şi vărul lor mai vârstnic, Ludovico, precum şi discipolii şcolii academice înfiinţate de ei. Generaţia târzie a cunoscut prin picturile bolognezilor şi ale lui Domenichino şi Guido Reni o viziune, formată în Cinquecento,

Scanned with OKEN Scanner

dar integrată cuceririlor secolului al XVII-lea şi experienţelor stilului Baroc. Apariţia puternică a concepţiei artistice a lui Caravaggio, la începutul secolului al XVII-lea, a declanşat, prin *tenebrosismul* său şi regia imaginii, o nouă etapă în istoria picturii, ca şi concepţia şi viziunea dramatică a lui Tintoretto sau iluzionismul lui Correggio.

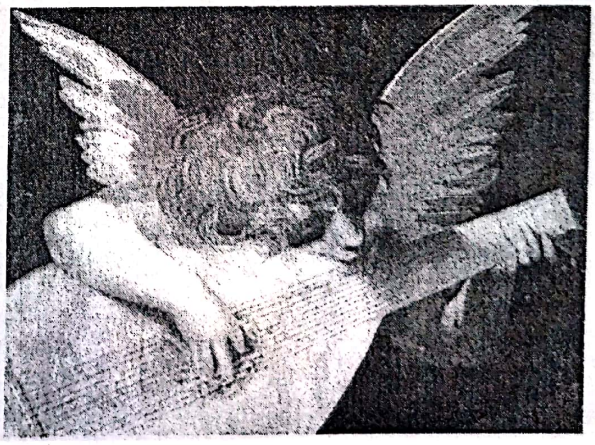
ROSSO FIORENTINO, Giovanni Battista di Jacopo (Florenţa, 1494 – Paris, 1540). Considerat printre reprezentanţii remarcabili ai Manierismului, Rosso a realizat numeroase lucrări în oraşele Italiei. Astfel, pictorul s-a aflat la Veneţia, Florenţa, Peruggia, Arezzo şi Volterra, precum şi la Roma, pentru ca în 1530 să fie chemat în Franţa de regele Francisc I. Preţuit şi admirat pentru ştiinţa desenului şi compoziţiei, Rosso aducea în Franţa aerul marilor ansambluri de frescă realizate de Michelangelo şi Rafael. La Fontainebleau, Rosso a decorat *Galeria Francisc I*, cea mai importantă dintre creaţiile sale. În cei zece ani cât a lucrat la Fontainebleau, Rosso a fost copleşit cu onoruri de regele Franţei. Viziunea teatrală a lui Rosso este evidentă atât în compoziţiile religioase, cât şi în cele mitologice sau alegorice. Animate de numeroase personaje, scenele frapează prin atitudinile agitate şi gesticulaţia declamatorie. Proporţiile, mult alungite, ale siluetelor, regăsite şi în pictura lui Primaticcio, vor fi caracteristice întregii *Şcoli de la Fontainebleau*.

PARMIGIANINO, Parmesan, Francesco Mazzola (Parma, 1503 – Castelmaggiore, 1540). Considerat talent precoce, Parmigianino a fost influenţat de Michelangelo, Rafael şi Leonardo. Prin întâlnirea sa cu Rosso, acestor influenţe divergente Parmigianino le-a adăugat admiraţia pentru manierismul toscan. În căutarea obţinerii unei imagini seducătoare, viziunea lui Parmigianino a întrunit influenţa maeştrilor, tendinţele manieriste ale vremii şi ecoul artei lui Correggio. Personaje cu siluete de 9 – 11 capete, proporţii alungite şi gesturi de o graţie afectată, atitudini căutate, elegante şi expresia falsei inocenţe construiesc un tip uman de o senzualitate artificială. Manierist exemplar, Parmigianino a receptat semnale şi repere ale esteticii intelectualizante, rafinate şi elegante, apreciată în epocă. Viziunea sa a creat idealul de frumuseţe feminină de seră al cărui prototip este *Madona cu gâtul lung* (Uffizi,

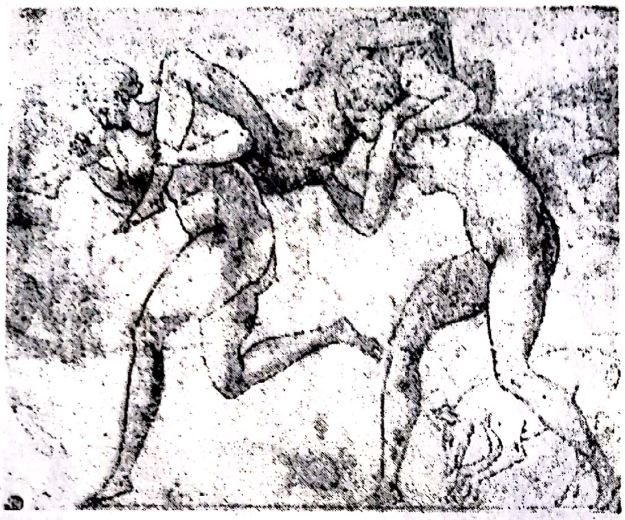


PARMIGGIANINO. MADONA CU GÂTUL LUNG. GALLERIA PITTI. FLORENŢA

ROSSO FIORENTINO, ÎNGER MUZICANT. UFFIZI

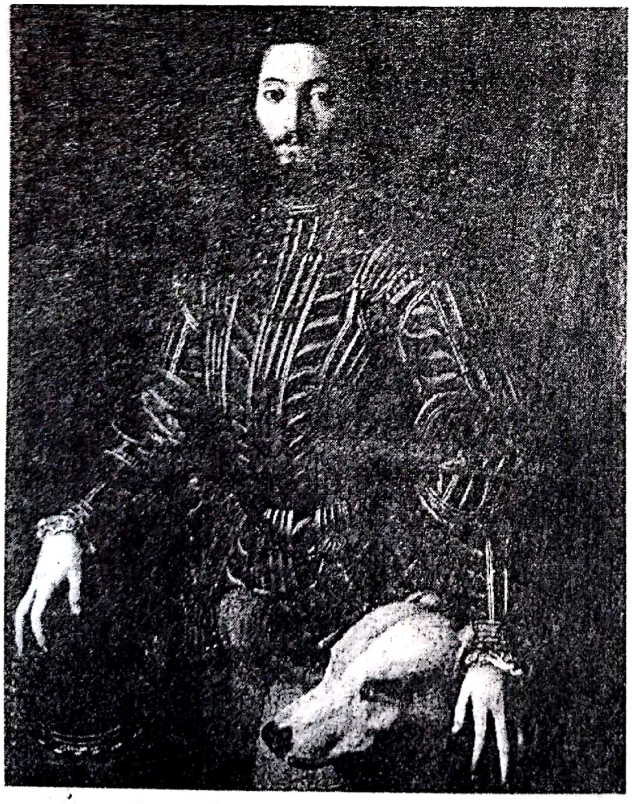


Scanned with OKEN Scanner



PRIMATICCIO. TREI NIMFE. DESEN. COLECŢIA LEHMAN. NEW YORK

BRONZINO. PORTRETUL LUI GUIDOBALDO DA MONTEFELTRO. FLORENŢA. PALATUL PITTI



Florenţa). Siluete fusiforme şi fragile, cu gesturi sinuoase, înscrise în S, capete mici cu surâs absent şi pleoapele plecate, mâini cu degete subţiri, arcuite, în exagerată graţie, sunt caracteristice idealului său. Trecerile şocante de la figurile mari, din prim plan, la figurile mult micşorate, în planurile alăturate şi în fundal, construiesc o formulă estetică al cărui inventar morfologic a fost imitat ulterior în arta întregii Europe.

FRANCESCO PRIMATICCIO (Bologna, 1504 – Paris, 1570). Format ca decorator la Mantova, după executarea unor lucrări în Italia şi recomandat de către maestrul său, Giulio Romano, pictorul a fost invitat de regele Francisc I să execute mari ansambluri de frescă la Fontainebleau şi la Paris.

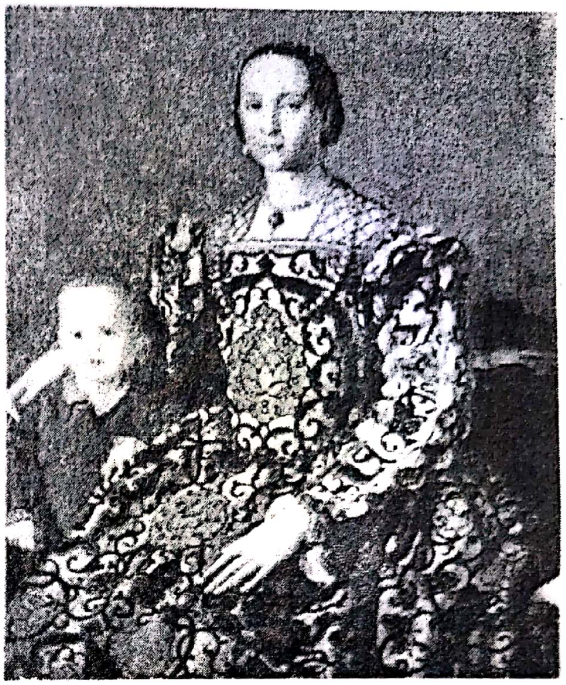
Până în 1570, Primaticcio va lucra în Franţa, unde va crea premizele orientării estetice a Şcolii de la Fontainebleau alături de Rosso. Viziunea estetizantă a formelor şi dinamica gesturilor, proporţiile alungite de 9-11 capete, împrumutate de la Parmigianino, prezenţa unei anumite senzualităţi au creat reperele alimentării întregii arte franceze a Renaşterii, a artei unui Jean Cousin sau a lucrărilor unor pictori rămaşi anonimi.

Un al doilea grup de artişti toscani manierişti îl formează pictorii Angelo Bronzino, Pontormo şi Vasari, reprezentanţi ai viziunii de curte şi ai academismului.

BRONZINO, Agnolo Torri (Florenţa, 1503 – Florenţa, 1572), portretist prin excelenţă, şi-a asigurat o imensă reputaţie în activitatea sa îndelungată, desfăşurată pe cinci decenii. Ca pictor oficial al curţii florentine, Bronzino a creat o viziune a cărei formulă s-a generalizat nu numai în Italia, ci şi în Europa. Portretele *Eleonorei de Toledo cu fiul său,* al *Ducelui Guidobaldo II de Urbino,* sau cele ale lui *Ugolino Martelli, Giannettino Doria* sau *Portretul de tânăr* impresionează prin ştiinţa valorăţiei şi tehnica desenului toscan, prin luminozitatea culorilor şi formele elegante. Din nefericire, fizionomiile cu trăsături individualizate nu reuşesc să prindă viaţă, datorită expresiei reci şi atitudinii de manechin. Viziunea aristocratică a personajelor, îmbrăcămintea lor somptuoasă, întregul ansamblu prestigios s-au impus, în portretistica timpului, stiliştilor reprezentanţi ai artei curtene a Europei. În compoziţie, maniera afectată s-a manifestat în scenele religioase, ca şi în cele alegorice şi mitologice, în frescele şi cartoanele de tapiserie. Ceea ce rămâne formulat cu autoritate în pictura lui Bronzino este *portretul.* Caracterizat de André Chastel ca "artificios şi perfect, cristalin şi îngheţat", portretul creat

Scanned with OKEN Scanner

BRONZINO. PORTRET DE TÂNĂR.
FRICK COLLECTION. NEW YORK



BRONZINO. PORTRETUL ELEONOREI DE TOLEDO
ŞI AL FIULUI EI GIOVANNI. UFFIZI. FLORENŢA

de Bronzino este conceput cu o măiestrie a cărei "fermitate ţine de construcţia echilibrată în care lumina dură are o valoare precisă".

PONTORMO, Jacopo Carucci (Empoli, 1494 – Florenţa, 1557), ocupă un loc particular în generaţia influenţată de Sarto. Pictorul se numeşte Pontormo după numele locului său natal, situat aproape de Empoli. Devenit colaborator al lui Andrea del Sarto, el va lucra în preajma acestuia, adăugând studiul pasionat după Leonardo şi Michelangelo. Pentru început, Pontormo pictează fresce cu subiecte religioase, mitologice şi pastorale în care adaugă, manierei toscane, viziunea alungirii siluetelor şi jocul draperiilor, nu totdeauna justificat. Paleta culorilor şi acordurilor neobişnuite, de roze, galben, violet, verde crud, primeşte o claritate şi luminozitate stranie, ca şi când s-ar metamorfoza sub efectul unor intervenţii şi procese fizice şi chimice în desfăşurare. Lumina netă cade rece, dezvăluind personaje cu siluete gigantice, drapate amplu. Atitudinile şi expresiile sugerează întrebări fără răspuns. Tăceri şi priviri fixe, spaţiul perspectivat neliniştitor degajă un climat anxios şi o stare de generală instabilitate şi bizar.

GIORGIO VASARI (Arezzo, 1511 – Florenţa, 1574) este considerat istoric genial, onest arhitect şi decorator. Figură reprezentativă a epocii, Giorgio Vasari s-a manifestat ca excepţional spirit de biograf şi teoretician. L-a cunoscut pe Michelangelo, pe Andrea del Sarto şi pe Rosso. În călătoriile sale, Vasari a traversat centrele de cultură ale Peninsulei, acumulând o uriaşă documentaţie, care, în 1550, i-a asigurat publicarea primei sale ediţii a *Vieţii pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor*. Reeditat în 1568, textul său, încărcat de informaţii biografice şi

PONTORMO. VIZITAŢIUNEA.
BISERICA PAROHIALĂ DIN CARMIGNANO

Scanned with OKEN Scanner

PONTORMO. PORTRETUL LUI UGOLINO MARTELLI. NATIONAL GALLERY OF ART. WASHINGTON

comentarii asupra vieţii şi creaţiei artiştilor Renaşterii, a rămas până azi sursă autentică şi valoroasă de informaţie asupra artei şi spiritului epocii. Pictura lui Vasari, susţinută de doctrina sa academistă, a avut un răsunet deosebit în epocă. Portretele pictate de el au o anume expresie melancolică, fără a fi convingătoare, după cum nici alegoriile, cu ciudate şi complicate grupuri, nu îşi justifică întotdeauna relaţiile simbolice. Stilul său oficial a influenţat nenumăraţii colaboratori alături de care a realizat, în special, ansambluri de pictură murală. Ca decorator, a pregătit în 1546, la Florenţa, sosirea lui Carol Quintul, iar ca "ordonator de festivităţi" a avut o activitate îndelungată.

Manierismul târziu s-a manifestat triumfător prin eclectismul operei Carraccilor. Faimoasa *Academie bologneză* (zisă *Incaminatti*) deschisă de Carracci a oferit tinerilor un învăţământ care a impus un nou gust estetic. În acest sens, se considera că cel ce vrea să se îndrepte spre perfecţiune în pictură trebuie să înveţe desenul şcolii romane,

PONTORMO. COBORÂREA DE PE CRUCE. DESEN. UFFIZI. FLORENŢA

DOSSO DOSSI. NAŞTEREA. VILLA BORGHESE. ROMA

Scanned with OKEN Scanner

VASARI. PERSEU ŞI ANDROMEDA. DECORAŢIA "CABINETULUI DE LUCRU AL LUI FRANCISC I DE' MEDICI. PALAZZO VECCHIO. FLORENŢA

AGOSTINO CARRACCI. ÎMPĂRTĂŞIREA SFÂNTULUI IERONIM. PINACOTECA DIN BOLOGNA

mişcarea, umbra şi coloritul de la veneţieni şi lombarzi. Transformarea în doctrină a acestui punct de vedere a fost baza şi punctul de plecare al învăţământului academist la sfârşitul secolului al XVI-lea, devenit model de şcoală pentru întreaga Europă, îndeosebi pentru Franţa. Dintre membrii familiei Carracci, Ludovico a fost animatorul grupului, spiritul organizator al Academiei Bolognese, "Il Giulmento" – vita de povară – a grupului Carracci.

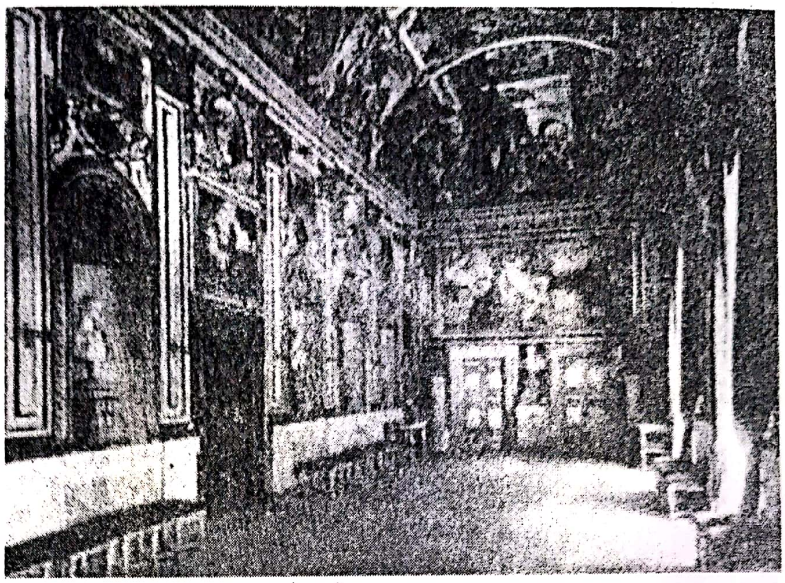
LUDOVICO CARRACCI s-a născut la Bologna, în 1555, şi a murit în acelaşi oraş, în 1619. Format în ambianţa manierismului târziu, care domnea la Bologna, Ludovico a creat o operă luată ca reper de mulţi tineri ai vremii. Viziunea sa, influenţată de operele lui Tintoretto şi Veronese, a marcat orientarea colorismului bolognez spre paleta strălucitoare şi contrastele cromatice puternice, spre compoziţiile declamatorii, desfăşurate pe diagonale. Numeroase altare, fresce şi pictura de şevalet cu subiecte religioase: *Madona cu sfinţi*, *Conversiunea Sfântului Paul*, *Predica Sfântului Ioan Botezătorul*, *Martiriul Sfintei Margareta*, *Adoraţia Magilor* au fost realizate la Roma, Bologna şi Brera.

AGOSTINO CARRACCI (Bologna, 1557 – Parma, 1602) se încadrează în aceeaşi orientare manierist-eclectică a vremii. Văr cu Ludovico, el a beneficiat de aprecierea contemporanilor, îndeosebi pentru realizarea frescelor din Bologna şi din Parma şi pentru lucrarea *Împărtăşania Sfântului Ieronim*, cea mai admirată ilustrare a programului *Incaminatti*. Un ansamblu de gravuri completează opera lui Agostino Carracci, a cărui carieră artistică a fost prematur oprită de moartea sa.

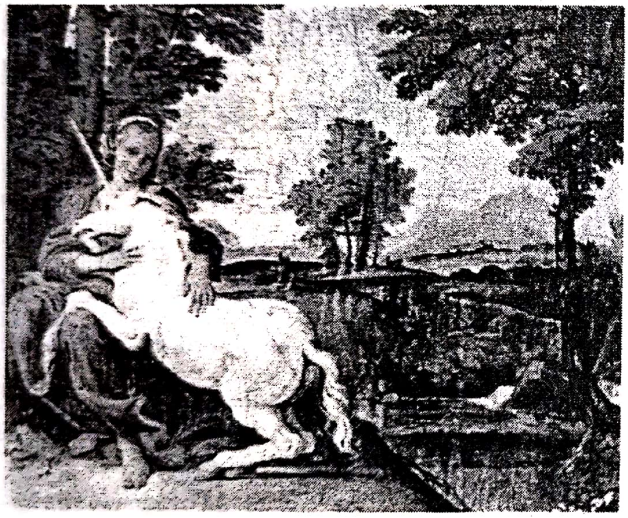
ANNIBALE CARRACCI (Bologna, 1560 – Roma, 1609), s-a format în ambianţa bolognezā a manierismului târziu, în compania vărului său Ludovico şi a fratelui său Agostino. Cu acesta din urmă şi-a împărţit entuziasmele tinereţii ca şi începutul creaţiei în pictarea primelor fresce din Bologna. Pictorul descoperă cu exaltare opera lui Correggio la Parma, de care se lasă influenţat încă

Scanned with OKEN Scanner

ANNIBALE CARRACI
AUTOPORTRET, DESEN.
LUVRU. PARIS



ANNIBALE CARRACCI. GALLERIA FARNESE.
PALATUL FARNESE. ROMA



DOMENICHINO, DOAMNA CU LICORNUL
PALAZZO FARNESSE. ROMA

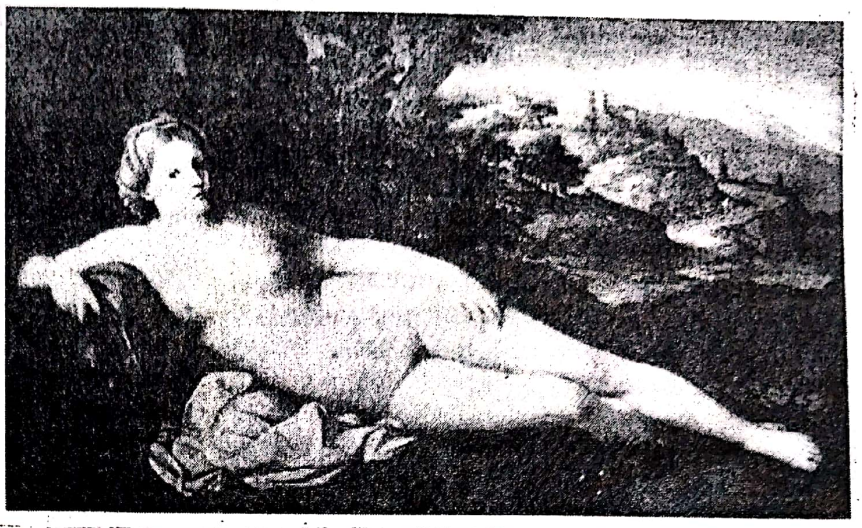
de la început. Şederea la Veneţia îi va facilita studiile şi preocupările pentru culoare. Peste zece ani, aflat la Roma, pictează palatul cardinalului Odoardo Farnese. Având ajutoare pe fratele său şi pe Domenichino, a realizat decorarea *Galeriei Farnese*, devenită ilustră ulterior. Considerată opera-cheie în pictura manierismului european, aceasta a impus un sistem decorativ complex şi logic. Având ca punct de plecare decoraţia bolţii *Capelei Sixtine* de Michelangelo, compartimentarea spaţiului a fost soluţionată în mod fericit. Figuri întregi drapate, atlanţi ce susţin antablamente în *trompe l'oeil*, nuduri, cupidoni, figuri încadrate de elemente arhitectonice, urmate de o întreagă recuzită morfologică, cu elemente florale şi fructe, creează iluzia savantă a tridimensionalului. Tematica, inspirată de mitologia greco-romană, a fost tratată cu preferinţă pentru erotica senzuală cu accente licenţioase.

În pictura de şevalet, compoziţiile cu subiecte sacre sau profane au dezvoltat viziunea monumentală şi desenul formelor sculpturale. În desene, Annibale Carracci demonstrează o remarcabilă autoritate plastică în privinţa construcţiei formelor şi compoziţiei. Lui i se datorează succesul revigorării Manierismului prin stimularea întoarcerii la natură şi prin căutarea expresiei vieţii. Printre cele mai reprezentative lucrări, în acest sens, este *Autoportretul* său de la Luvru. La Roma, Annibale a realizat, printre alte lucrări, o pictură de şevalet, neobişnuită prin subiect: *Mâncătorul de bob-fasole*, imagine a cărei soluţie şi interpretare inedită anunţă trecerea de la Manierism la verism. Creaţia lui Annibale Carracci a primit aprecierea şi admiraţia contemporanilor, opera sa oferind variante de interpretări diverse, deschiderea către clasicismul francez al lui Poussin şi către verismul artei fraţilor Le Nain, din secolul al XVII-lea.

DOMENICHINO, Domenico Zampieri (Bologna, 1581 – Neapole, 1641), s-a format în atelierul lui Ludovico Carracci şi a făcut parte din echipa de artişti condusă de Annibale la *Palatul Farnese* din Roma. Pentru acest ansamblu, Domenichino a creat *Doamna cu licorn*, una dintre compoziţiile caracteristice stilului său liric. Încărcată de poezie, tânăra

Scanned with OKEN Scanner

PALMA VECCHIO. VENUS.
GEMÄLDEGALERIE. DRESDA



cu inorogul (licornul) este anturată de natura delicată, cu subtilităţi cromatice asemănătoare unei ceţi luminoase. Prin tonurile picturale de auriu şi verde transparent, peisajul aminteşte de Campana Romana. Coloritul sensibil, vibraţia aerului şi luminii îl disting pe Domenichino ca un poet al culorii în epoca Manierismului târziu. Viziunea rafinat intelectuală îi va aduce gloria şi admiraţia contemporanilor, precum şi elogiile lui Poussin, a cărui operă va fi influenţată de compoziţia clasicizantă şi subiectele mitologice ale pictorului italian.

Fresce cu numeroase personaje, realizate de pictor singur ori în colaborare, se află în câteva edificii sacre de la Roma şi Neapole. Ansambluri desfăşurate pe dimensiuni mari, soluţionate compoziţional savant, cum sunt: *Împărtăşania Sfântului Ieronim* sau *Martiriul Sântului Andrei*, impresionează fie prin elementele păstrătoare ale echilibrului renascentist, fie prin enunţul structurii dinamice, caracteristică Barocului.

Manierismul s-a făcut simţit mai puţin evident în arta veneţiană, în comparaţie cu restul centrelor de cultură ale Italiei secolului al XVI-lea. *Palma Vecchio* (1480 – 1528), *Sebastian del Piombo* (1485 – 1547), *Lorenzo Lotto* (148o – 1556) sau *Paris Bordone* (15oo – 1571) au dezvoltat, pe ansamblu, colorismul specific paletei veneţiene, adăugând în portrete, uneori, lumina egală şi tonurile reci. În orientarea estetică a generaţiei influenţate de colorismul lui Tizian s-a impus idealul feminin al picturii lui *Palma Vecchio*, cu accentuarea opulenţei formelor şi a nonşalanţei gesturilor. Portretele create de Sebastian del Piombo, Lorenzo Lotto sau de Paris Bordone reeditează viziunea aristocratică a înscrierilor compoziţionale ample ale portretelor pictate de Tizian.

Încercarea micilor maeştri de a urma viziunea marilor maeştri ai Renaşterii, lucrând în "maniera" acestora şi folosind soluţiile lor morfologice, conturează, pe ansamblu, preocupările continuării esteticii veneţiene, precum şi generalizarea în Italia a colorismului picturii în ulei şi a vechilor tradiţii fastuoase în compoziţie, portret şi nud.

Analizând locul istoric al Manierismului în Italia, constatăm valoarea acestuia de autentic inel, situat intermediar între arta Renaşterii şi arta stilului Baroc. În afara Italiei, în Franţa, Manierismul a fost calea formării artei Renaşterii în secolul al XVI-lea şi a stilului clasic în secolul al XVII-lea. Artiştii manierişti au jucat un rol important, prin arta lor, nu numai în secolul al XVI-lea, ci şi în următoarea epocă. Ei au fost agenţi culturali, purtători şi popularizatori ai creaţiei marilor maeştri. Prin ei artiştii europeni ai secolului al XVII-lea au avut legătură cu Italia. În călătoriile lor, manieriştii aduceau documente, cărţi şi gravuri italiene, de multe ori acestea oferind chei, rezolvări ale unor întrebări care preocupau pe artiştii din alte ţări. Rembrandt, de pildă, a cunoscut arta Italiei prin intermediul manieriştilor. În Franţa, artiştii epocii au debutat sub impulsul Manierismului italian, iar în secolul următor au adăugat Clasicismului reperele academice ale artiştilor aparţinând familiei Carracci. Pictori ca Parmigianino, Primaticcio, Rosso, Giulio Romano, Bronzino, Bassano, Pontormo, Beccafumi sau Vasari au înlocuit tehnica culorilor de apă, generalizând tehnica picturii în ulei şi modalităţile prestigioase ale acesteia. Pe linia tradiţiei toscane, ei au dezvoltat ştiinţa compoziţiei, valoraţia clarobscurului, conceptul construcţiei şi studiul anatomiei. În colorism manieriştii veneţieni au continuat reperele

Scanned with OKEN Scanner

cromatismului luminos şi raporturile calorice ale tonurilor calde şi reci. Rezultată din căutări estetizante, din competiţii intelectuale şi vanităţi, arta manieriştilor a fost continuatoarea marilor tradiţii ale *ştiinţei în artă*. Deşi nu a fost echivalentă cu cea a marilor creatori, arta manieriştilor, răspândită pe întreg întinsul Peninsulei, a asigurat fundalul continuităţii măiestriei artistice a Renaşterii.

Manieriştii au avut puternicul rol de a generaliza ştiinţa picturii în ulei, de a o impune în Italia şi în afara Italiei, ca univers de comunicare estetică vizuală majoră. Există o tendinţă, în ultimele decenii, de a include în Manierism şi personalităţi artistice de înaltă forţă creatoare, cum ar fi Tintoretto şi El Greco. Aceştia sunt, ei înşişi, artişti de dimensiune titanică şi creatori ai unor ecuaţii stilistice originale. Operele lor au inovat substanţial gramatica picturii, concentrând sinteze estetice deschizătoare spre stilul Baroc. Mai mult decât atât, Tintoretto şi El Greco sunt creatori ai unor opere fundamentale în arta universală. Concepţia filosofică a creaţiei lor este sursă de perpetuă regenerare etică şi îmbogăţire a spiritului. Ei nu pot fi alăturaţi pictorilor manierişti, ca Rosso, Primaticcio, Parmigianino, sau altor artişti de aceeaşi talie.

Fără ca eforturile artiştilor manierişti să fie animate de "focul sacru" sau de forţa plastică originală, fenomenul Manierismului este – în lumina contribuţiilor menţionate anterior – un capitol important în istoria artelor.

Artişti singulari ca viziune, neapartenenţi unor curente ori stiluri ale epocii, ca Andrea del Sarto, a cărui operă, animată de fiorul misterului, a inspirat spiritele tinere ale primelor generaţii de manierişti, sau Correggio, ale cărui concepte anunţă spaţiul baroc, ilustrează inepuizabilele resurse ale dotării artistice excepţionale ale poporului italian.

Cei doi pictori au fost fermenţi catalizatori ai cristalizării unor trasee estetice ale Manierismului sau Barocului, fără ca opera lor să rămână circumscrisă în aria de manifestare a acestora. De aceea creaţia lor nu se încadrează nici alături de arta marilor maeştri ai Renaşterii, nici de cea a pictorilor epigoni sau de cea a micilor maeştri, ci la despărţirea de Renaştere şi la întâlnirea cu experienţa viitoarei epoci artistice a stilului Baroc.

ANDREA DEL SARTO, Andrea d'Angiolo (1486–1531). Deosebit de înzestrat, ca temperament şi sensibilitate artistică, Andrea del Sarto s-a format ca orfevru, a studiat şi s-a iniţiat la umbra capodoperelor lui Leonardo şi Michelangelo, precum şi a nenumăratelor opere strălucite din Quattrocento.

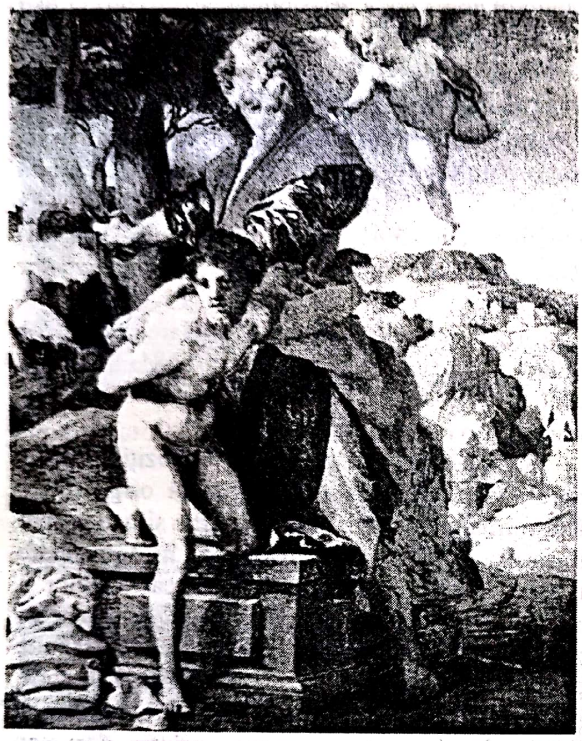
ANDREA DEL SARTO, PORTRETUL LUCREŢIEI, SOŢIA PICTORULUI. PRADO. MADRID

După plecarea lui Leonardo la Milano şi a lui Michelangelo la Roma, Florenţa a rămas sub influenţa ecourilor Renaşterii, fără a se bucura de personalităţi artistice puternice. Florentinul Andreea del Sarto a îmbinat viziunea rafaeliană cu cea leonardescă, adăugându-le expresia tainei. Pictorul a pregătit Manierismul toscan al secolului al XVI-lea, manifestat reprezentativ, mai ales, de elevii săi. Invitat la curtea Franţei în 1518 de Francisc I, Andrea del Sarto a pictat *Portretul Daufin*-ului şi compoziţia *Caritatea*, al căror aer subtil şi expresie nostalgică i-au adus admiraţia francezilor. Întors la Florenţa, a continuat să răspundă comenzilor, pictând îndeosebi portrete ale contemporanilor, iar în frescă, realizând ansambluri compoziţionale. Portretistica i-a oferit posibilitatea îmbinării spiritului său sensibil şi încărcat de umbre cu marea lecţie a maeştrilor. Toate personajele pictate de Andrea del Sarto au caracteristică expresia melancolică, uşor suferindă. Privirea pierdută şi încercănată, surâsul vag, inspirate de fascinaţia *Monei Lisa*, ca şi înscrierea de trei sferturi a chipului şi siluetei modelului, reeditări ale punerii în pagină a portre-

Scanned with OKEN Scanner

telor lui Rafael, ilustrează dependenţa tânărului Sarto de viziunea maeştrilor. Învăluirea formelor în clarobscur leonardesc şi atitudinile inspirate din portretistica lui Rafael au primit nota particulară a sensibilităţii autentice a lui Sarto. *Autoportret*, *Lucreţia* – portretul soţiei pictorului, *Portretul sculptorului* fac demonstraţia ştiinţei desenului şi formei, precum şi a pătrunderii psihologice şi redării nuanţate a stării de visare.

La întoarcerea din Franţa, compoziţiile cu caracter istoric şi religios ale lui Sarto au primit interpretarea formulei la modă, caracterizată de abuzul jocului luministic şi al drapajelor. În curentele, orientările şi influenţele epocii, Andrea del Sarto a păstrat eleganţa şi gravitatea, asigurând operei sale locul la limita favorabilă a Manierismului toscan.



ANDREA DEL SARTO. SACRIFICIUL LUI ISAAC. MUZEUL DE ARTĂ DIN CLEVELAND

GIULIO ROMANO. NUNTA LUI AMOR ŞI PSYCHE. PALAZZO DEL TÉ. MANTOVA.

ANDREA DEL SARTO. FECIOARA CU PRUNCUL. SANTA ANNUNZIATA. FLORENŢA

Scanned with OKEN Scanner

CORREGGIO, Antonio Allegri (1489 – 1534, Parma), face legătura între arta Renaşterii, Manierism şi stilul Baroc al secolului al XVII-lea şi, mai mult, anunţă spiritul galant al stilului Rococo, precum şi evanescentul viziunii unui Prud' hon, din epoca romantismului. Destinul picturii lui Correggio este legat de cel al artei lombarde, determinat, la începutul secolului al XVI-lea, de prezenţa artei lui Leonardo da Vinci şi de influenţa colorismului veneţian. Astfel, Correggio, stabilit în zona nordică a Italiei, a fost pictorul care a creat fuziunea fericită a *sfumato*-ului leonardesc cu paleta vibrantă a acordurilor cromatice calde ale picturii veneţiene. În pictura de şevalet, Correggio a creat un ideal feminin a cărui frumuseţe se află la confluenţa senzualismului veneţian cu angelicul rafaelian. Fuziunea sensurilor estetice ale artei maeştrilor cu un nou ideal de frumuseţe i-au adus admiraţia şi preţuirea contemporanilor. Visul poetic şi viziunile erotice ale lui Correggio sunt proiectate cu dezinvoltă impudoare, îndeosebi în scenele cu subiecte mitologice, în seria iubirilor lui Jupiter: *Danae, Antiopa, Jupiter şi Jo*. Subiectele religioase: *Adoraţia păstorilor* (*Noaptea*), *Coborârea de pe cruce, Sfânta Familie, Mariajul mistic al Sfintei Caterina* sunt compoziţii învăluite de sentimentul misterului. Anvelopa luminii ireale, starea de straniu se îmbină cu emoţia autentică de surpriză în faţa miracolului sacru. *Sfumato*-ul leonardesc i-a servit lui Correggio, în aceeaşi măsură în scenele religioase, să sugereze evanescentul prin poezia vaporoasă şi tenebrele eclerajului, ca şi în scenele cu caracter profan.

Stabilit la Parma la 30 de ani, Correggio a rămas şi a lucrat, aproape toată viaţa, în micul oraş. În afara picturii de şevalet, Correggio a realizat fresce pentru bolta mănăstirii *San Paolo*, pentru cupola bisericii *Sfântului Ioan Evanghelistul* şi pentru cupola catedralei oraşului. Frescele pictate la Parma aduc ca noutate un concept de spaţiu plastic contrar perspectivei mono- sau bioculare a Quattrocento-ului. *Raccourci*-urile lui Michelangelo de la Capela Sixtină, efectele de proiecţie în spaţiu a formelor şi corpurilor umane sunt pentru Correggio reperele care i-au asigurat curajul lansării eroilor săi într-o viziune mai îndrăzneaţă decât ceea ce se realizase până la el, iluzionismul pictorului depăşind toate experienţele epocii. Uimitoarea *Înălţare a lui Hristos* (1524 – 1530), de pe cupola bisericii *Sfântului Ioan Evanghelistul*, zborul lui Hristos, desprinderea din coroana de nori şi proiecţia lui în văzduh anunţă ameţitoarele efecte de *trompe l'oeil* ale viziunii baroce din secolul următor. Pictura cu tema *Înălţarea Fecioarei*, de pe cupola catedralei oraşului Parma, are un plus de curaj în sugerarea zborului şi anulării gravitaţiei, precum şi în realizarea iluziei spaţiilor infinite.

Opera lui Correggio, deşi nu are dimensiunea geniului titanilor, răspunde unei respiraţii artistice excepţionale. Curajul şi libertatea exprimării şi, mai ales, iluzionismul efectelor de *trompe l'oeil* ale noului concept de spaţiu plastic anunţă universul altei gramatici plastice faţă de cea a artei Renaşterii. Efectele iluzioniste ale artei din Quattrocento rămân uimitoare numai datorită sugerării stabilului şi demonstraţiilor de virtuozitate ale ştiinţei perspectivei geometrice. Arta marchetăriei secolului al XV-lea demonstrase în câteva ansambluri, ca cel de la *Studiolo Gubbio* (Cabinetul ducelui Federico da Montefeltro, de la Palatul din Gubbio), ştiinţa perspectivei, adâncimea spaţiului fizic prin sugerarea celei de a treia dimensiuni şi a relaţiei formelor materiale în dependenţa lor de legea gravitaţiei.

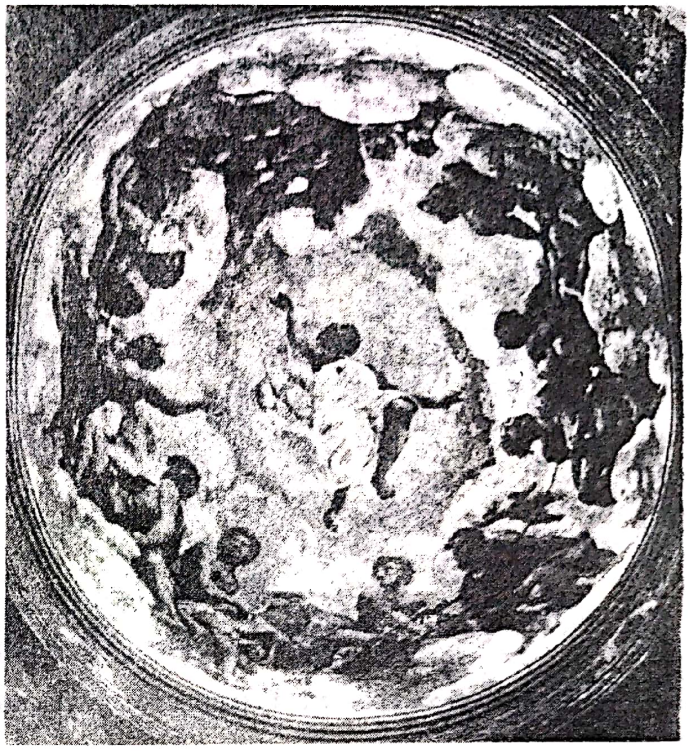
Iluzia spaţiului infinit şi anularea efectelor gravitaţiei le încercase, de asemenea, Mantegna în secolul al XV-lea la "Camera degli Sposi" din Palatul ducelui Lodovico Gonzaga.

În concepţia lui Corregio, compoziţia deschisă spre vastele spaţii este soluţionată original sugerând forma unei pâlnii care absoarbe siluetele spre înălţimi infinite. Structurile deschise în desfăşurare în afara cadrului delimitator, imaginarea formelor şi proporţiilor anatomice surprinse în *raccourci*-uri savante sunt subordonate celor mai neobişnuite unghiuri de vedere pregătind morfologia barocă. Sentimentul zborului, plutirea în abisuri, desfăşurarea acţiunilor în zonele celeste, printre nori sau deasupra lor, în libertatea înălţimilor, ca păsările cerului, construiau o stare de spirit diferită de cea cunoscută până atunci realizată după principiile perspectivei geometrice. O nouă sensibilitate şi imaginaţie anunţau exaltările şi excesele sintaxei şi morfologiei stilului Baroc, cu treizeci de ani înaintea ecuaţiilor plastice ale lui Tintoretto, părintele compoziţiei baroce.

Mai tânăr faţă de Rafael cu patru ani şi cu paisprezece faţă de Michelangelo, Correggio văzuse, în prima etapă a tinereţii sale, frescele de pe bolta Capelei Sixtine, pentru ca lucrările sale de la Parma să prindă forma finală înainte ca Michelangelo să creeze fresca *Judecăţii de Apoi* pe peretele Capelei Sixtine. De altfel, Correggio se stingea din viaţă cu doi ani înainte ca Michelangelo să înceapă pictarea peretelui Sixtinei. Contemporan cu generaţia maeştrilor, Correggio a creat, prin viziunea sa, legătura între sensibilitatea umanistă a Renaşterii şi starea de evaziune în spaţiile cosmice, caracteristică stilului Baroc.

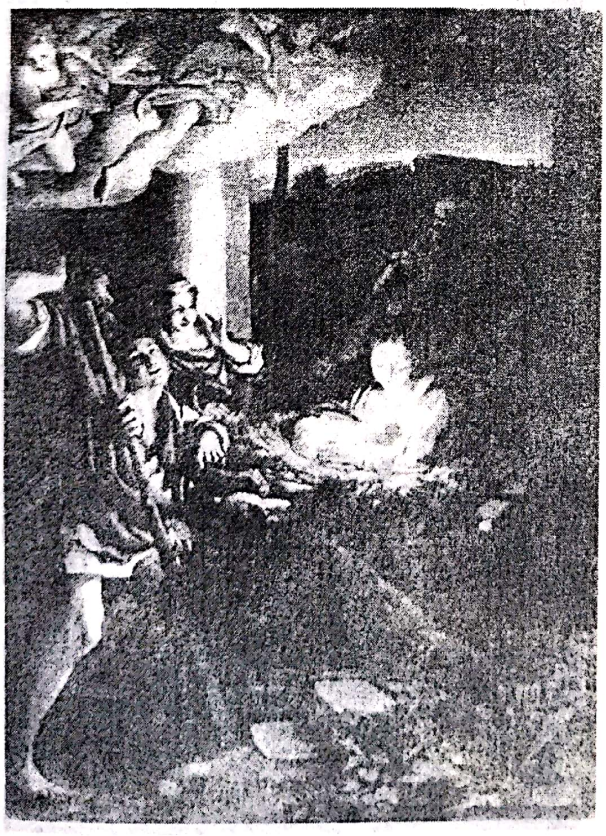
Scanned with OKEN Scanner

CORREGGIO. FECIOARA ŞI PRUNCUL

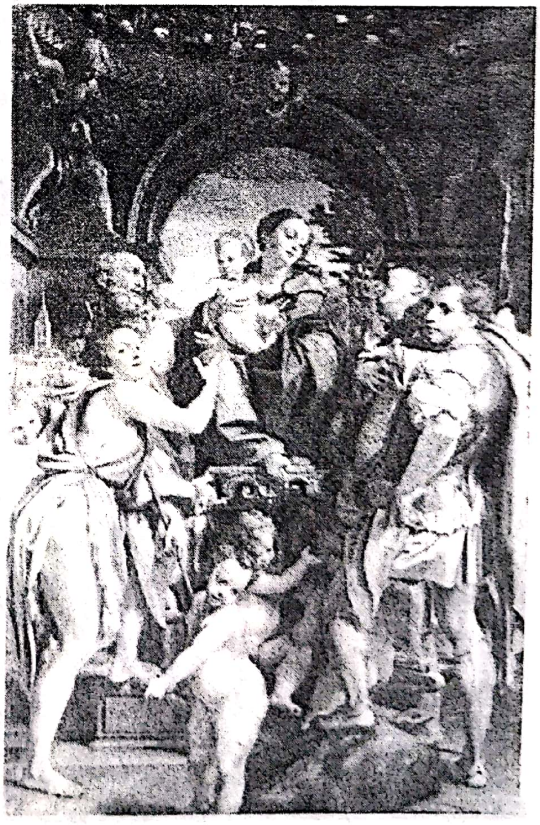


CORREGGIO. ÎNĂLŢAREA. CUPOLA BISERICII SFÂNTUL IOAN EVANGHELISTUL. PARMA

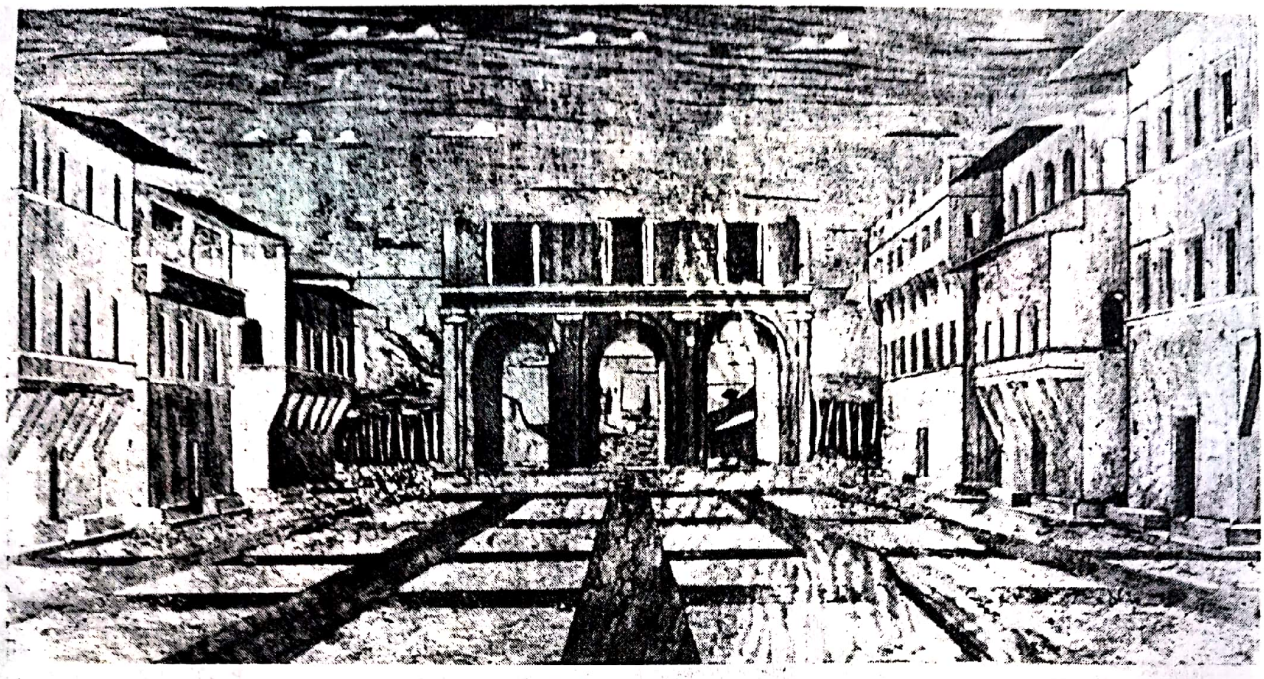
CORREGGIO. ADORAŢIA PĂSTORILOR (NOAPTEA). GEMĂLDEGALERIE. DRESDA



CORREGGIO. MADONNA. GEMĂLDEGALERIE. DRESDA

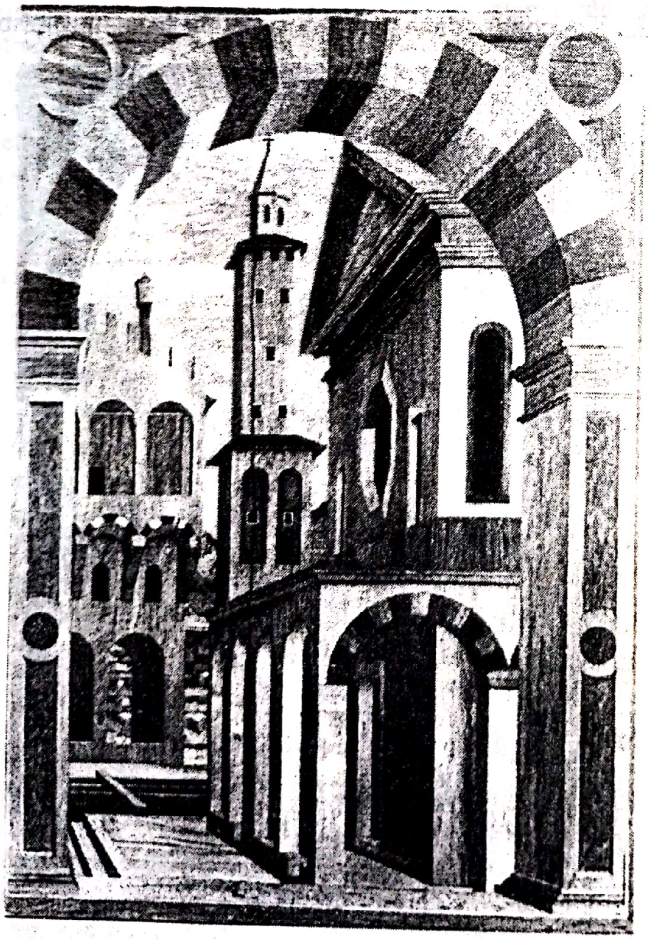


Scanned with OKEN Scanner

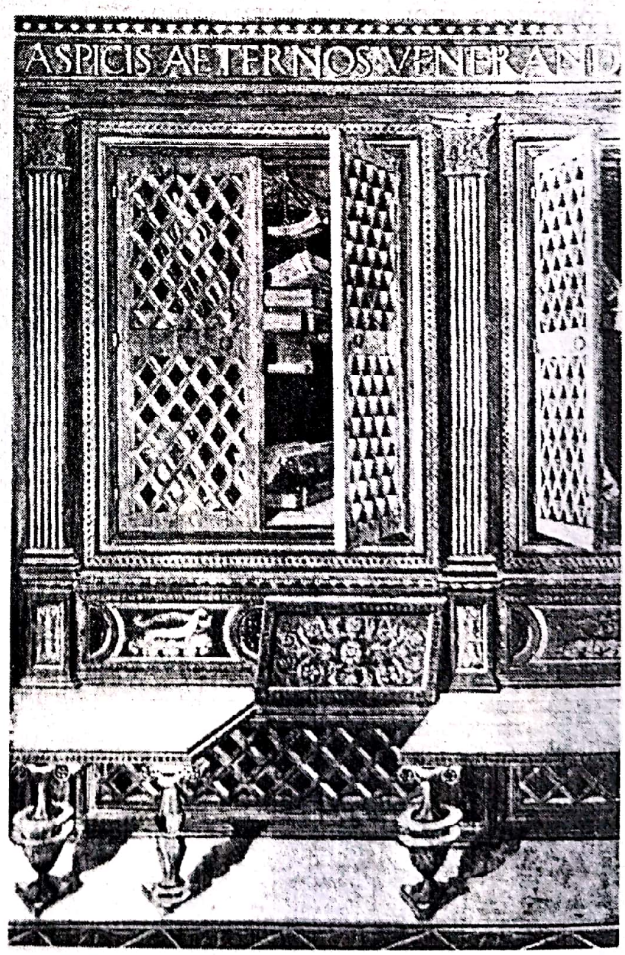


VEDERE URBANĂ. FLORENȚA ÎN SECOLUL AL XV-LEA. MARCHETĂRIE

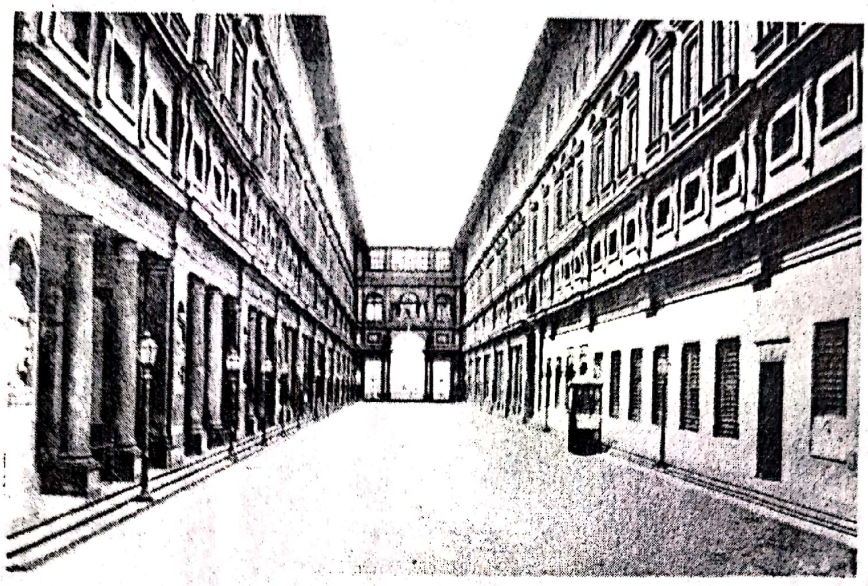
PIERANTONIO DA MODENA
MARCHETĂRIE. CETATEA IDEALĂ.
SACRISTIA CATEDRALEI. PADOVA



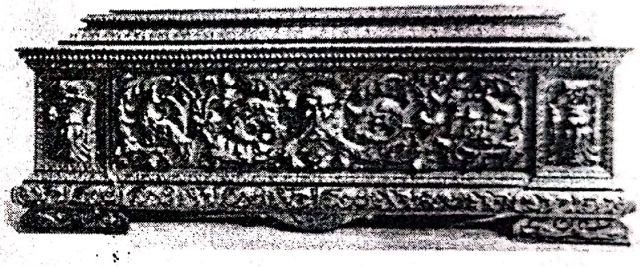
F. DI GIORGIO ŞI B. PONTELLI. STUDIOLO GUBBIO.
CABINETUL DUCELUI FEDERICO DA MONTEFELTRO
PALATUL DIN GUBBIO. MARCHETĂRIE. DETALIU

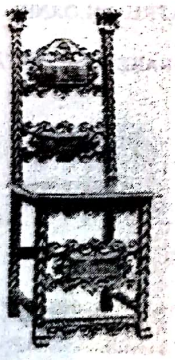


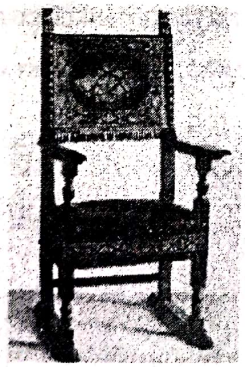
Scanned with OKEN Scanner



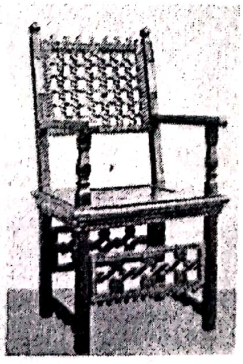
GIORGIO VASARI. PALAZZO DEGLI UFFIZI. FLORENŢA

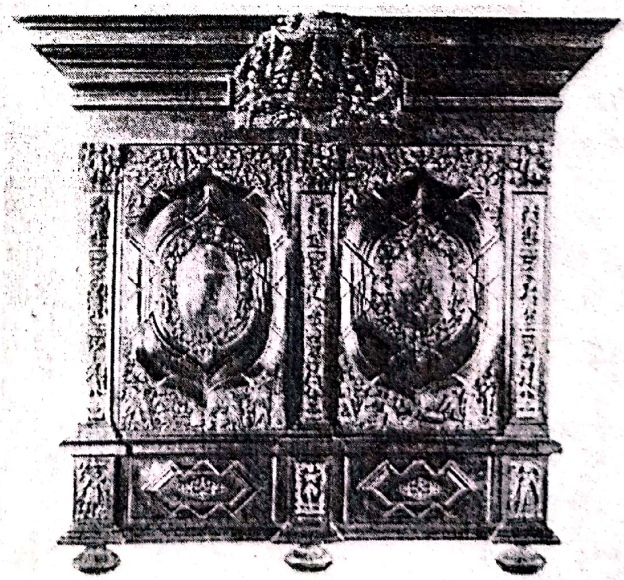




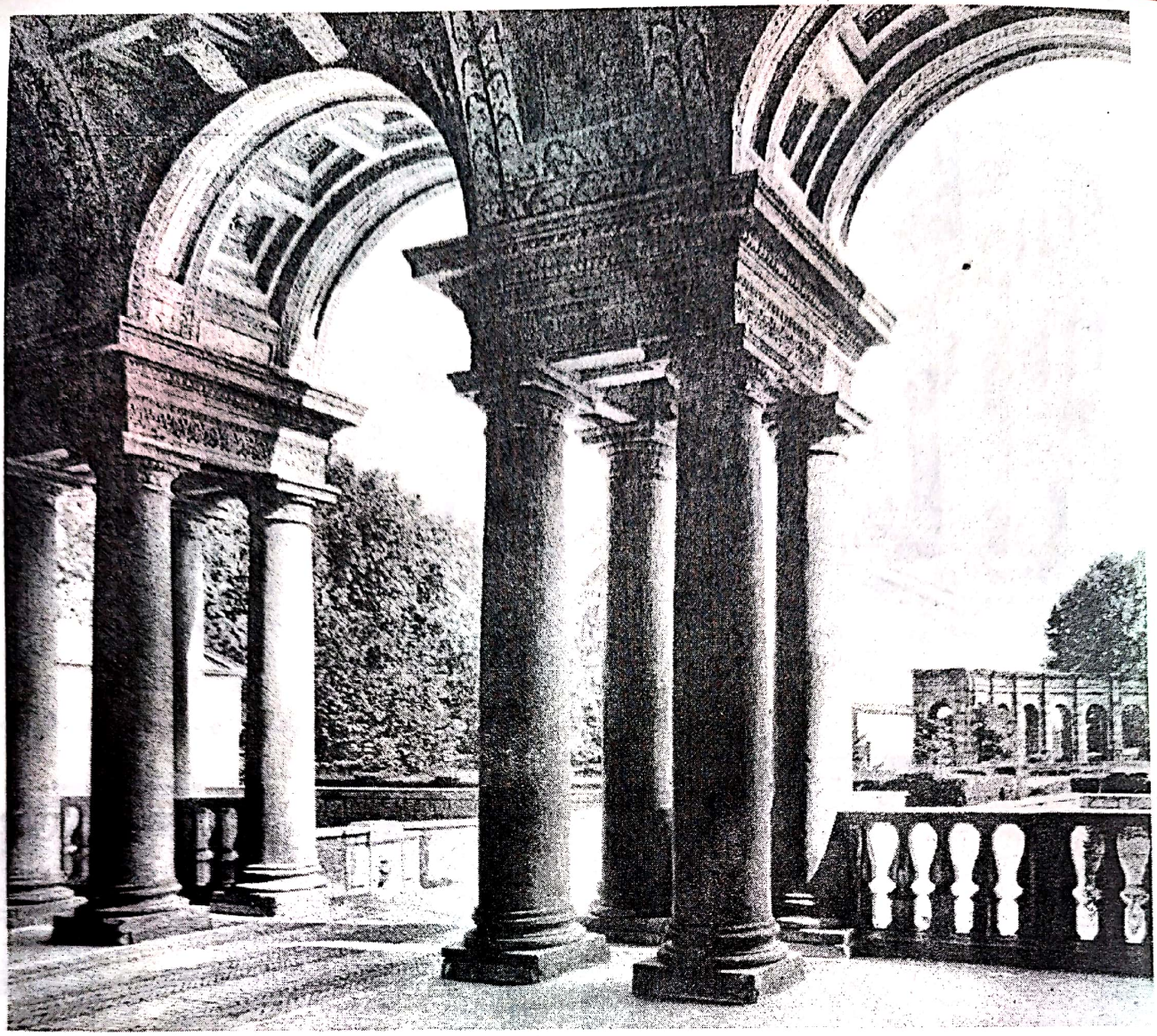


MOBILIER FLORENTIN ŞI VENEŢIAN DIN RENAŞTERE



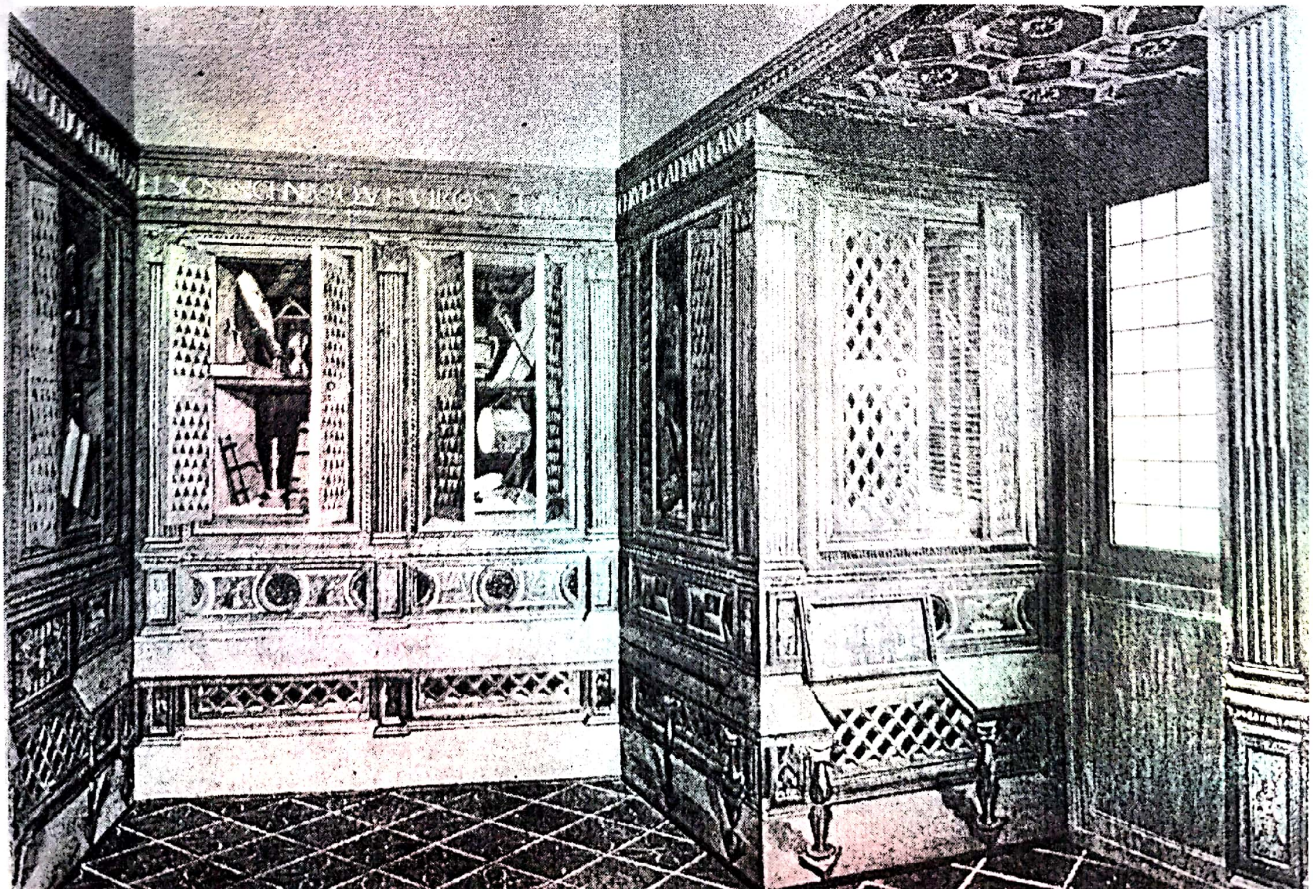


Scanned with OKEN Scanner

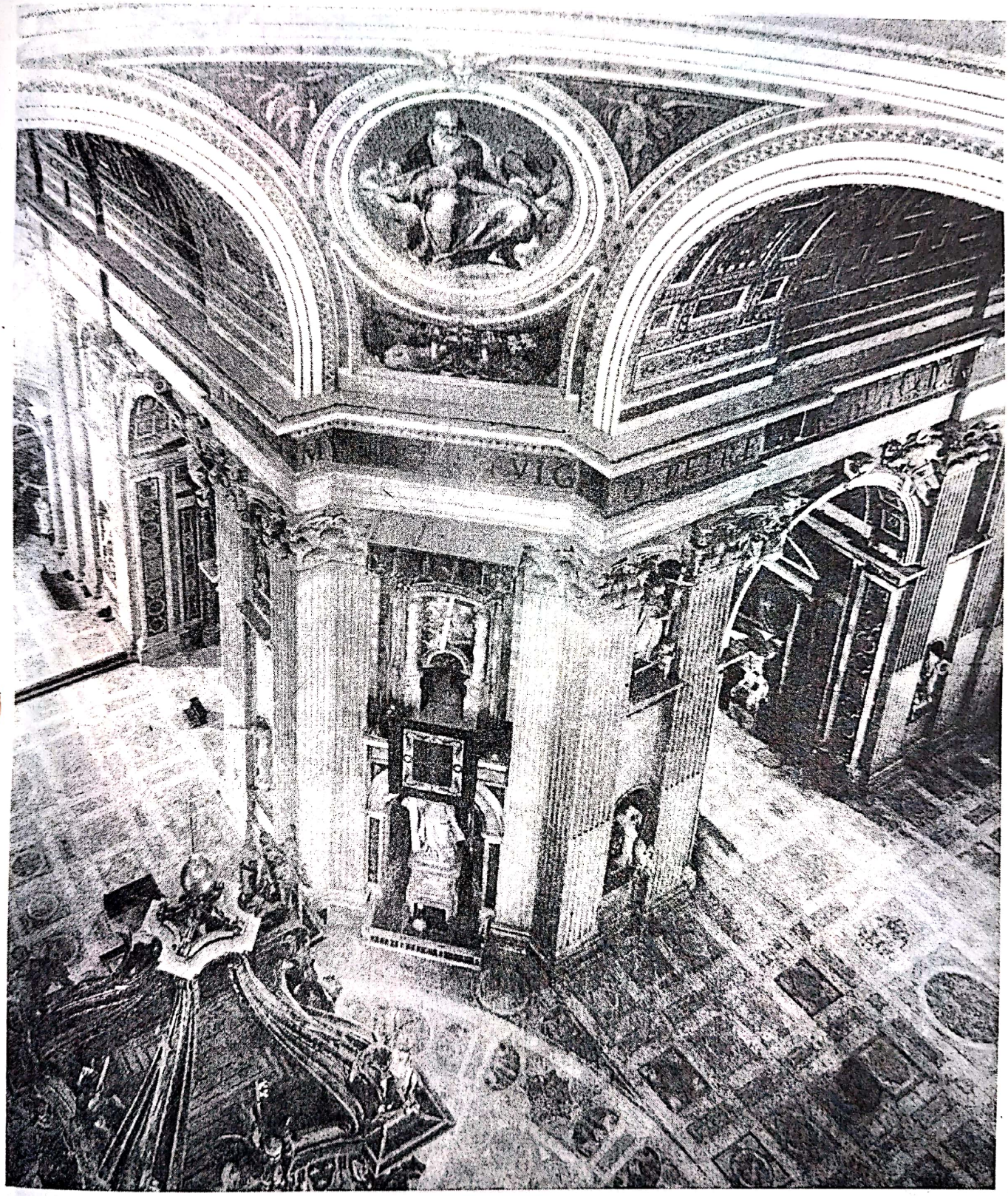


GIULIO ROMANO. PALAZZO DEL TÉ. MANTOVA. VESTIBUL SPRE GRĂDINĂ. DETALIU: ARCADELE CU PATRU COLOANE

F. DI GIORGIO ŞI B. PONTELLI. STUDIOLO GUBBIO. ILUZIE PERSPECTIVICĂ. MARCHETĂRIE. RESTAURARE REALIZATĂ LA METROPOLITAN MUSEUM. NEW YORK

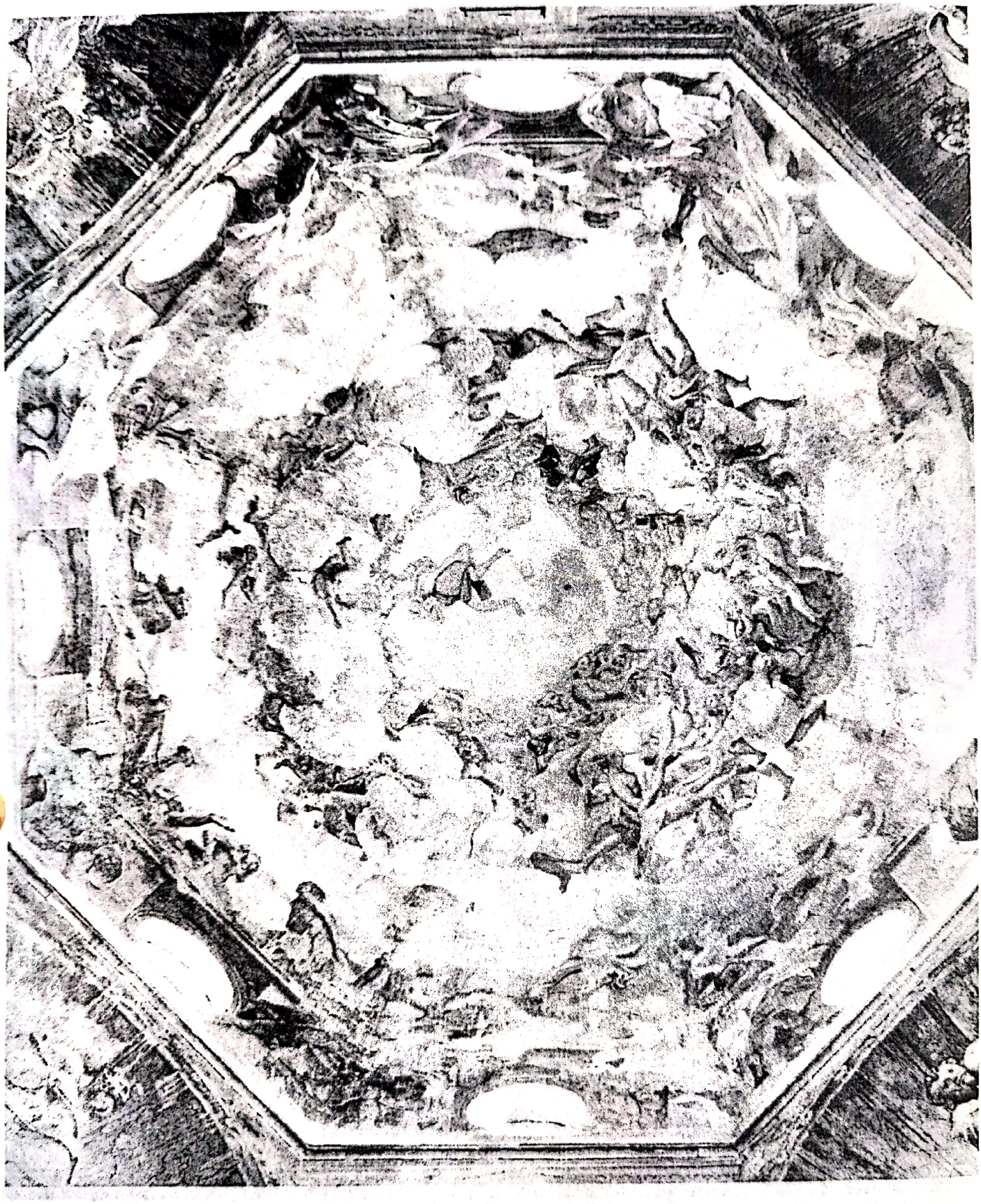


Scanned with OKEN Scanner



VATICANUL. INTERIORUL BAZILICII SAN PIETRO. PILAŞTII DE LA ÎNCRUCIŞAREA TRANSEPTULUI

Scanned with OKEN Scanner



CORREGGIO. CUPOLA CATEDRALEI DIN PARMA

Scanned with OKEN Scanner

STILUL BAROC

Scanned with OKEN Scanner

STILUL BAROC

(Secolul al XVII-lea)

ITALIA

În cronologia stilurilor europene, Barocul apare în Italia în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, este contemporan cu Renaşterea şi cu Manierismul atingând în secolul al XVII-lea, maturitatea, apogeul, precum şi generalizarea lui în Europa, în toate ţările până în răsăritul continentului. Franţa, în care va înflori Clasicismul, va fi singura oponentă a Barocului în secolul al XVII-lea. Explozia produsă în planul informaţiei şi cunoaşterii, descoperirile geografice şi prosperitatea economică generală, gândirea liberă a umaniştilor, experienţele bogate, acumulate în cadrul artelor Renaşterii, coincid în secolul al XVI-lea cu momentul crizei bisericii catolice şi cu declanşarea Reformei de către Martin Luther. Apariţia şi răspândirea Reformei în toate domeniile spiritului, ca reacţie împotriva slăbirii generale a principiilor morale şi împotriva desfrâului în care trăia clerul catolic, au adus biserica catolică în primejdia pierderii autorităţii ei, precum şi a credincioşilor, nu numai în Italia, ci şi în toate ţările cu religie romano-catolică ale Europei.

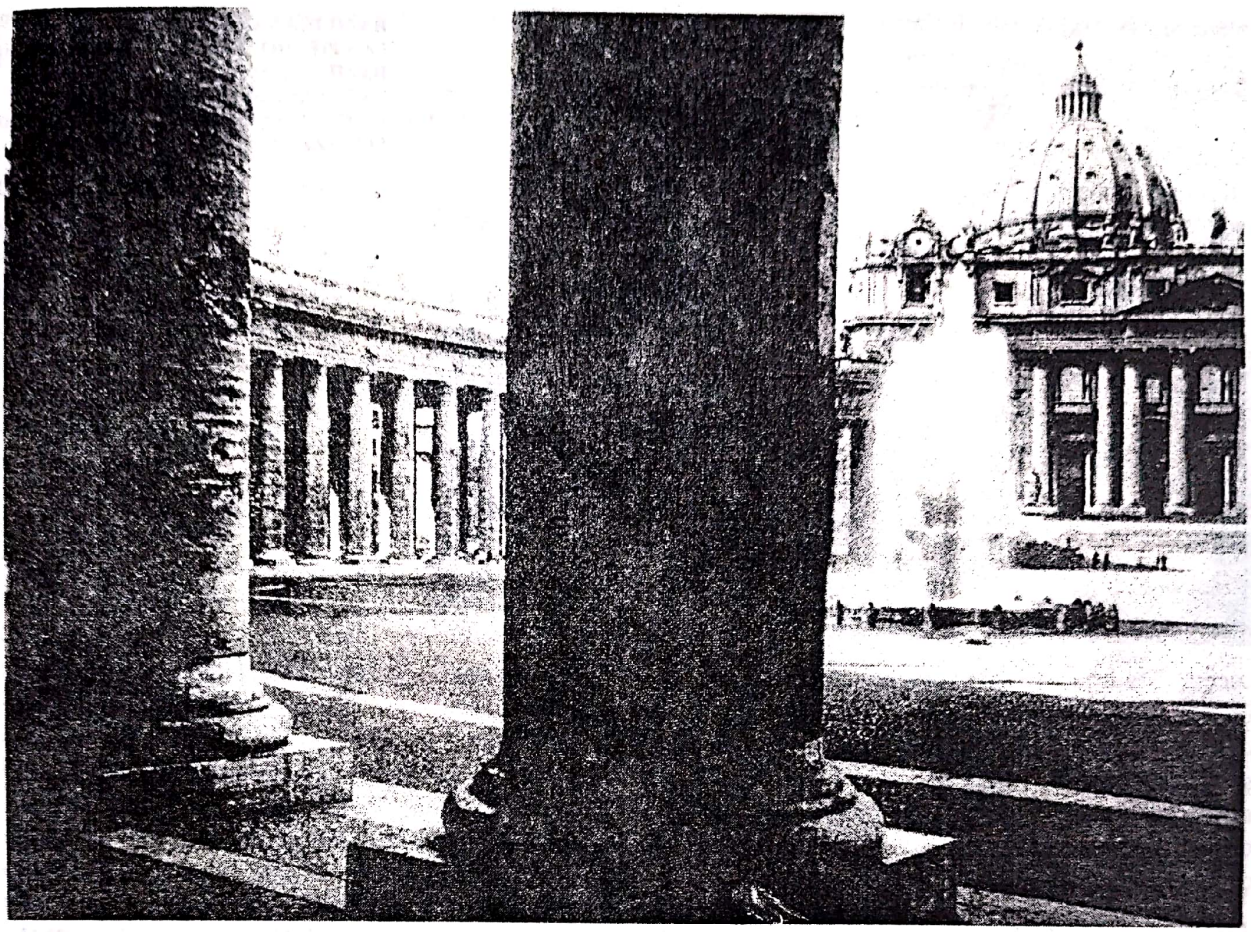
Arta Renaşterii şi Umanismul aduseseră setea de cunoaştere, studiul şi experienţa, exaltaseră admiraţia faţă de idealul uman al civilizaţiei antichităţii greco-romane, faţă de virtuţile individului şi ale frumuseţii terestre. În vreme ce încrederea în om crescuse, credinţa slăbise, la fel şi respectul pentru divinitate. Protestantismul schimba optica asupra autorităţii catolicismului papal şi oferea omului o atitudine morală gravă, de mai mare apropiere în relaţia cu divinitatea. Protestele Reformei manifestate împotriva decadenţei spirituale a bisericii catolice şi a dependenţei politice şi economice a statelor Europei faţă de Roma erau dublate şi de nemulţumiri îndreptate împotriva artei Renaşterii şi libertăţii de gândire şi de exprimare a artiştilor. Acestora li se imputa abordarea subiectelor cu caracter păgân şi senzual, susţinându-se, totodată, eliminarea nudurilor din pictură, sculptură sau artele grafice.

Chiar în cazul unor capodopere, cum erau frescele pictate de Michelangelo în Capela Sixtină, au existat intoleranţe. Este cunoscut ordinul papei în urma căruia pictorul Daniele da Voltera, prietenul şi admiratorul lui Michelangelo, a acoperit nudurile de pe peretele Sixtinei pictând draperii şi înveşmântând siluetele cu văluri.

Cum la mijlocul secolului al XVI-lea lutheranismul înfierbânta tot mai mult spiritele, contraatacul papalităţii la adresa Reformei protestatare s-a declanşat ca necesitate a regrupării forţelor catolicismului pentru redobândirea autorităţii pierdute asupra credincioşilor. Faţă în faţă, cele două religii, catolicismul şi protestantismul, au tulburat întregul secol, iar istoria Europei a fost sfâşiată de tensiuni şi conflicte dramatice, adeseori urmate de ciocniri sângeroase. În Spania şi Italia, Reforma a fost înăbuşită de Contrareforma iniţiată de către biserica catolică.

Lucrările Conciliului de la Trento (1545 – 1563) au stabilit traseele doctrinei catolice ca reacţiune împotriva protestantismului. Printre principiile Contrareformei formulate la Trento, s-a stabilit ca arta să fie subordonată şi pusă în serviciul bisericii catolice, totodată fiind subliniată şi obligaţia abordării în artă a unor subiecte cu conţinut exclusiv biblic din Noul Testament. *Patimile lui Iisus, scenele martirilor creştini, ilustrarea vieţii sfinţilor* şi a *Sfintelor Taine, scene de extaz mistic şi de iluminare* au constituit conţinutul noii imagistici. Disciplina programului ideologic şi estetic al artei era îndeaproape urmărită de Inchiziţie şi de Ordinul iezuiţilor. Influenţa acestora din urmă s-a exercitat, în timp, tot mai mult asupra lumii catolice şi asupra esteticii artei,"stilul iezuit" devenind forma specifică a artei cu caracter religios a Barocului.

Scanned with OKEN Scanner



CARLO MADERNA. FAŢADA BAZILICII SAN PIETRO ŞI COLONADA. ROMA

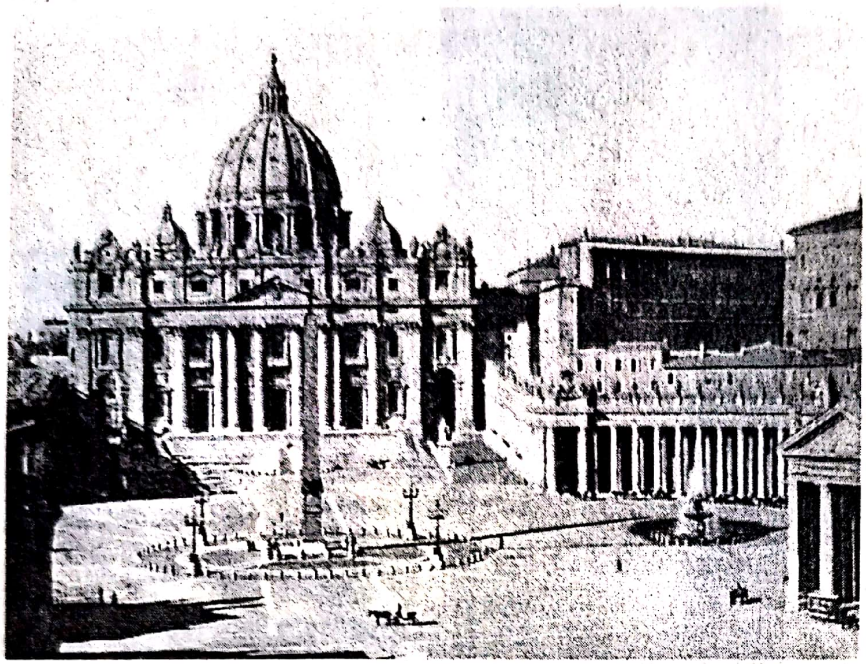
În aceste coordonate, arta s-a definit ca expresie a Contrareformei; ea a servit momentului de impas al catolicismului şi noii direcţii de orientare politică a acestuia, în acelaşi timp arta a fost o cale şi un mijloc major de influenţare a opiniei publice în favoarea papalităţii.

Conţinutul restrictiv, impus artei prin Reformă, acceptat şi coordonat de lucrările Conciliului de la Trento, a fost respectat cu stricteţe fără însă a-i împiedica pe sculptorii şi pictorii italieni să prezinte subiectele religioase într-o viziune atrăgătoare. În locul ascezei şi atmosferei severe susţinute de reformatori a fost creată o artă fascinantă prin dimensiune şi fast, care a servit biserica. Principiile liturghiei austere sau protestele categorice ale reformatorilor germani împotriva artei Renaşterii nu numai că nu au avut ecou favorabil sau viaţă îndelungată în Italia, unde spectacolul fastuos cunoscuse aplauzele şi adoraţia mulţimii de milenii, încă din antichitate, ci au declanşat chiar rezistenţe. Cadrul subiectiv oferit de către societatea italiană a servit astfel, în plus, momentului politic, iar artiştii au beneficiat de totală libertate în exprimarea întregii lor ştiinţe dobândite de secole în arta Renaşterii. Edificii cu uriaşe dimensiuni – ca biserica Vaticanului, proiectată de personalităţi de geniu ca Michelangelo, Bramante şi Rafael – au început a fi înălţate la Roma. Decorarea abundentă a edificiilor cu caracter sacru se pronunţă o dată cu crearea altarelor bisericeşti – împodobite cu numeroase sculpturi policromate şi compoziţii cu personaje în *ronde-bosse* lucrate în marmuri colorate, bronz, granit ori stucatură aurită – şi cu pictarea panourilor monumentale.

Grandoarea edificiilor, efectele de surpriză ale regiei teatrale, luministice şi cromatice în organizarea spaţiului interior şi exterior al bisericilor au devenit scena desfăşurării unui strălucitor spectacol al artelor vizuale.

Noua înfăţişare a artei italiene, bogăţia şi somptuozitatea au servit scopului catolicismului de a impresiona credincioşii, sfârşind prin a-i seduce şi

Scanned with OKEN Scanner



BAZILICA SAN PIETRO ŞI PIAZZA SAN PIETRO. ROMA. CUPOLA BAZILICII DE MICHELANGELO. NARTEXUL ŞI FAŢADA VESTICĂ DE CARLO MADERNA. COLONADA ŞI PIAZZA SAN PIETRO DE BERNINI

cuceri. Tradiţia artistică îndelungată pe pământul Italiei, cultul frumosului şi admiraţia pentru opera de artă, gustul estetic şi opinia generală a publicului şi credincioşilor, favorabile ambianţei artistice, au servit realizării celei mai fastuoase demonstraţii cunoscute vreodată în istoria stilurilor europene şi desfăşurate în serviciul bisericii.

Eforturile comanditarilor, conjugate cu geniul creator al artiştilor, au dat roade îndeosebi în monumentele ecleziastice. Arhitecţi şi sculptori ca Bernini, Borromini, Pietro da Cortona, Baltasare Longhena, Maderna, Vignola, pictori ca Tintoretto şi Caravaggio au creat axele cardinale ale stilului Baroc, stil care a dominat spiritul estetic italian şi european pe tot parcursul secolului al XVII-lea.

În definirea şi explicarea stilului Baroc, unii autori focalizează atenţia asupra aspectelor politice, alţii asupra evoluţiei artistice şi modalităţilor particulare de expresie. Fără îndoială, ambele aspecte au importanţă în explicarea fenomenului artei baroce.

Istoria şi etimologia cuvântului *baroc* nu se cunosc nici acum. În timpul Renaşterii şi în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, "barocco", termenul de provenienţă iberică, spaniolă sau portugheză, semnificând o perlă imperfectă, a fost aplicat ca epitet formelor asimetrice ale stilului Baroc care prindea viaţă.

Având ca punct de plecare arta Renaşterii, generat de acumulările cunoştinţelor renascentiste, stilul Baroc va deveni expresia chintesenţelor morfologice duse la virtuozităţi şi exacerbare tehnică în secolul al XVII- lea.

Anunţat deja prin Michelangelo, stilul Baroc oferă în arhitectură efectele iluziei optice, spectacolul formelor grandioase şi încărcate cu ornamente. Faţă de claritatea şi logica palatelor din Renaştere, edificiile stilului Baroc surprind prin formele complicate şi dimensiunile enorme ale siluetelor masive încununate de cupole. Uneori, la interior cupola este pictată cu fresce, decorată cu personaje, sugerând zborul spre înălţimile ameţitoare ale cerului. La exteriorul clădirilor, pilaştrii adosaţi şi coloanele de ordin colosal traversează faţadele; intrările sunt marcate de impunătoare frontoane sparte şi blazoane; profile răsucite în forma cochiliei sunt amplasate lateral la dreapta şi la stânga etajului superior; mici frontoane, triunghiulare şi semicirculare, aşezate deasupra nişelor şi firidelor cu sculpturi, împodobesc faţadele curbe sau ondulate. Materialul obişnuit serveşte construirii zidurilor şi coloanelor, în final mascate de placajul pretenţios al plăcilor nobile de marmuri colorate. Interioarele bisericilor au amvonul decorat cu ornamente, într-o abundenţă necunoscută vreodată. Aurul, argintul, bronzul, marmura şi abanosul, picturile marilor maeştri înfrumuseţează locul de unde predicatorul se adresează mulţimii credincioşilor. Cupola uriaşă, jocul penumbrelor şi atmosfera de mister, efectele de surpriză ale încăperilor, amplasate nesimetric, impun admiraţie şi respect.

Sculptura şi pictura au fost aservite parţial arhitecturii. Mulţi dintre arhitecţi erau şi sculptori sau pictori decoratori, după cum, alteori, sculptorii sau pictorii erau şi arhitecţi, cum s-a întâmplat în cazul fericit al lui Lorenzo Bernini, care, deşi

Scanned with OKEN Scanner

sculptor, a proiectat impresionanta *Colonadă a pieţii San Pietro din Roma.*

Când sculptura era concepută ca autonomă, nedependentă de arhitectură, spiritul liber al artiştilor s-a manifestat în articularea unei viziuni total diferite de cea a Renaşterii. Grupurile statuare, cu multe personaje, au primit o gesticulaţie exagerată, atitudini declamator-extatice, expresie teatrală. Structurile deschise, sensurile direcţiilor divergente şi excentrice, ritmurile dinamice, axele curbe sau frânte articulează ansambluri caracterizate prin agitaţie şi nelinişte paroxistică. Bernini a fost vizionarul spiritului baroc atât în arhitectura, cât şi în sculptura epocii.

Paralel cu sculptura, pictura s-a definit şi ea într-o orbită diferită de principiile morfologice ale Renaşterii. Ea a evoluat sub impulsul autorităţii a două puternice personalităţi originale, Tintoretto şi Caravaggio, ale căror creaţii au trasat axele cardinale ale morfologiei baroce. În pictura sa, Tintoretto formula ecuaţii plastice inedite, înnoitoare şi deschizătoare de experienţe îndrăzneţe în cadrul compoziţiei, spaţiului plastic şi eclerajului. Compoziţia deschisă este desfăşurată excentric, pe diagonale încrucişate sau reluate în ecou, cu personaje de 11 capete, imaginate în atitudini patetice şi declamatorii; spectacolul luministic, cu cer sfâşiat de fulgere, dezarticulează continuitatea spaţiului omogen, sentimentul miracolului şi cel al spaţiului cosmic primesc un loc particular. Caravaggio, la rândul său, introducea în problematica eclerajului *conceptul tenebrosismului.* El adăuga, clarobscurului renascentist, o altă formulă cromatică şi luministică faţă de cea a *sfumato*-ului lui Leonardo. Trecerile subtile şi gradate ale intensităţilor luministice leonardeşti erau înlocuite de contrastele puternice între lumină şi umbră, de treceri bruşte de la intensităţi luministice maxime la zona întunericului. Suprafeţele de culoare se ciocneau cu violenţă, răsărite abrupt, şocant luminate, din masa absorbantă a tonurilor închise. *Tenebrosismul caravaggist* crea efecte de ecleraj spectaculare. Ele au făcut ocolul Europei şi au pasionat spiritele artiştilor în toată epoca Barocului.

Multă vreme, secolul al XVII-lea a apărut ca un secol omogen. În epoca modernă, datorită interpretării ştiinţifice, câştigul istoriei artei a dus la reconstituirea secolului al XVII-lea ca un ansamblu neunitar, cu unele linii de forţă ce se contrazic, cu zone de contaminări sau poziţii recurente şi cu aspecte de nuanţă cu rol osmotic. Astăzi apreciem viziunea patetică, tragicul dezlănţuit şi formele centrifuge ca siglă a Barocului.

Coincident cu depăşirea echilibrului clasic a evoluat în supraaglomerare, fast şi dinamică.

Reconsiderarea şi interpretarea diferenţiată a determinanţilor şi caracterelor structurale ale stilurilor punctează distincţii chiar în sânul artei antice greceşti, între spiritul şi morfologia artei clasice (secolele V-IV) şi spiritul şi morfologia helenismului (secolele III-I). Acesta din urmă a dat loc aprecierii de "Baroc al artei greceşti" datorită exteriorizării exacerbate a tensiunilor afective şi exploziei excentrice a formelor.

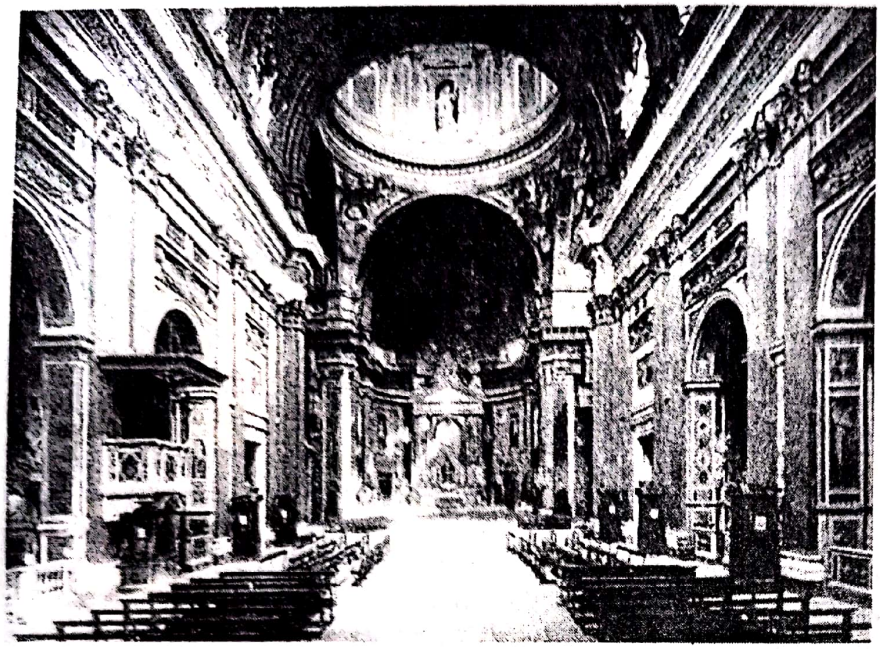
În urma descoperirii antecedentelor stilului Baroc, anumite elemente ce păreau secundare istoricilor din secolele trecute au devenit surse de revelare sau lumină nouă adusă interpretării stilului, punctând astfel unele inele intermediare ascunse.

Un alt aspect demn de subliniat se raportează la morfologia artei secolului al XVI-lea în care existau invarianţe plastice, constituite în sistem expresiv şi semantic, indestructibil şi închis, ca, de pildă, *sfumato*-ul leonardesc. Acesta excludea atât paleta veneţiană, cât şi formele sculpturale şi *raccourci*-urile spaţiale ale picturilor lui Michelangelo. Problema era valabilă şi în direcţie inversă. Valorile exclusive ale fiecărui univers ce nu se puteau uni una cu alta au impus urmaşilor problema aportului în încercarea de a le pune de acord. O dată cu această etapă artistică, Manierismul a fost cel preocupat de acordul aspectelor formale ale invarianţilor plastici şi, pe lângă Manierism, eclectismul academiei bologneze a Caraccilor, precum şi contribuţia vizionară a spaţiului infinit al picturii lui Correggio. Ele constituie inele ţesute cu fineţe în reţeaua morfologiei Barocului. În final, toate faţetele, obiective şi subiective, au contribuit în ansamblul artei epocii la structura psiho-spirituală a stilului Baroc şi la cristalizarea ecuaţiilor plastice şi estetice ale noului univers artistic.

Arhitectura

În secolele precedente Barocului centrele de cultură umanistă ale Renaşterii punctaseră pe harta Italiei focare de efervescenţă şi competiţie marcate de personalităţi artistice strălucite. Fiecare dintre oraşe se mândrea cu splendide palate publice, cu edificii religioase şi grădini împodobite cu statui şi fântâni. În a doua jumătate a secolului al XVI-lea, Roma, inima catolicismului, va deveni oraşul Barocului, epicentrul emulaţiei artistice italiene şi al competiţiei celor mai strălucite talente şi genii ale

Scanned with OKEN Scanner



GIACOMO VIGNOLA.
BISERICA IL GESÙ.
INTERIOR. ROMA

Peninsulei. De-a lungul secolului al XVII-lea şi începând încă din epoca Renaşterii de Apogeu, la Roma se vor deschide grandioasele lucrări de pe şantierele de construcţii ale bisericilor catolice. Michelangelo, Bramante şi Rafael concurează pentru cele mai fastuoase şi îndrăzneţe ansambluri.

Dintre reprezentanţii de vârf ai arhitecturii Barocului din Italia ne referim la Giacomo Vignola, Carlo Maderna, Francesco Borronini, Pietro da Cortona şi Baldassare Longhena, precum şi la câteva dintre construcţiile lor, pentru a puncta traseele dominante ale concepţiei şi viziunii stilului Baroc. Arhitecţii menţionaţi sunt cei care au proiectat clădirile cele mai însemnate din Roma sau din alte oraşe ale Italiei vremii lor, cei care au creat noile repere ale morfologiei baroce, dimensiunile gigantice şi faţadele ornamentate abundent.

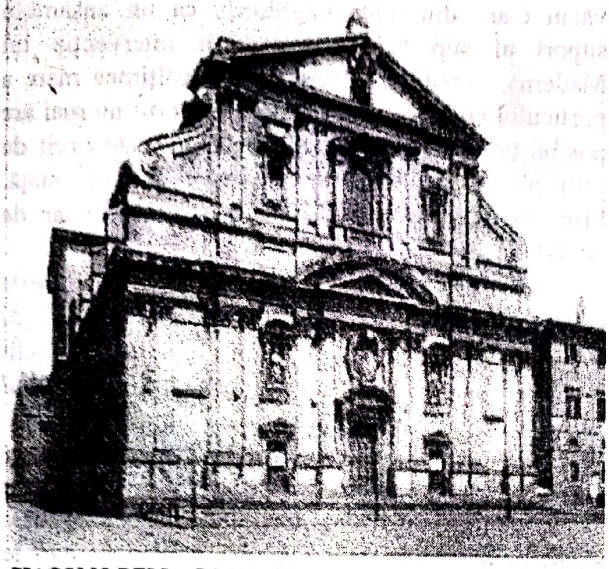
VIGNOLA, Jacopo Barozzi (1507 – 1573), arhitect şi teoretician, elev al lui Michelangelo, a fost un adevărat vizionar al morfologiei generalizate în arhitectura Italiei şi Europei în secolul al XVII-lea.

Vignola este primul dintre arhitecţii secolului al XVI-lea, care a folosit principiile tradiţiilor antichităţii greco-romane şi ale Renaşterii, într-o articulare originală şi inedită ecuaţie constructivă şi plastică. În acest sens, creaţia sa reprezentativă este Biserica *Il Gesù* din Roma. Construită între 1568-1576, de Ordinul iezuiţilor şi devenită principala lor biserică, *Il Gesù* este prototipul edificiului eclezias-tic baroc al Italiei. Proiectul datorat lui Vignola imaginase silueta masivă a clădirii, cu exteriorul împodobit cu coloane de ordin colosal, cu frontonul spart şi cochiliile laterale, în partea superioară, devenite semne caracteristice ale Barocului. Cupola impunătoare, situată la intersecţia navei cu transeptul şi corul, încununa ansamblul cu prestanţă. Înfăţişarea caracteristică a edificiului a fost, ulterior, asimilată şi generalizată de arhitecţii vremii, devenind modelul reluat în diferite variante de către aceştia. Roma, cetatea Barocului, a fost astfel împodobită în secolul al XVII-lea cu numeroase construcţii religioase, tot mai impresionante ca dimensiuni şi tot mai capricioase ca ornamentaţie.

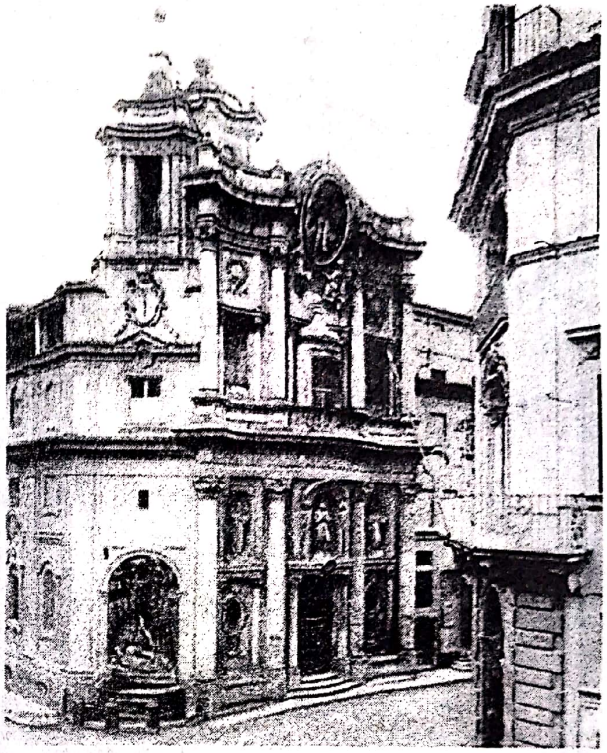
MADERNO, Carlo Maderna (1556 – 1629), este unul dintre arhitecţii importanţi ai Barocului italian. În afara proiectului său pentru Biserica *Sfânta Suzana* din Roma, reluare a formulei faţadei *Il Gesù*, Maderna şi-a înscris numele în istoria construcţiei celui mai faimos edificiu al creştinătăţii catolice, Bazilica *San Pietro* din Roma. Planul iniţial al edificiului, conceput de Michelangelo, concentra spaţiile în jurul uriaşei cupole. Variantele ulterioare oferite de Bramante şi Rafael nu au lărgit mult suprafeţele în care trebuia să asiste la slujbă zeci de mii de pelerini, sosiţi acolo în zilele de sărbătoare. Pentru prelungirea bazilicii, în final desfăşurată pe o suprafaţă de 15.106 mp, Maderna a adăugat un nartex şi o nouă faţadă (1607 – 1614) cu portic (71m x 13m x 20m).

Nu numai proporţiile acestora creează impresia copleşitoare; dimensiunile, propriu-zis, sunt cu adevărat foarte mari. Nartexul, adăugat de Maderna proiectului iniţial, pune în dificultate vizualizarea cupolei (înălţată până la 132,50 m şi cu diametrul de 42m) proiectată de Michelangelo. Aceasta are de suferit, ca de altfel întreaga siluetă a clădirii. În

Scanned with OKEN Scanner



GIACOMO DELLA PORTA. FAŢADA BISERICII
IL GESÙ. ROMA

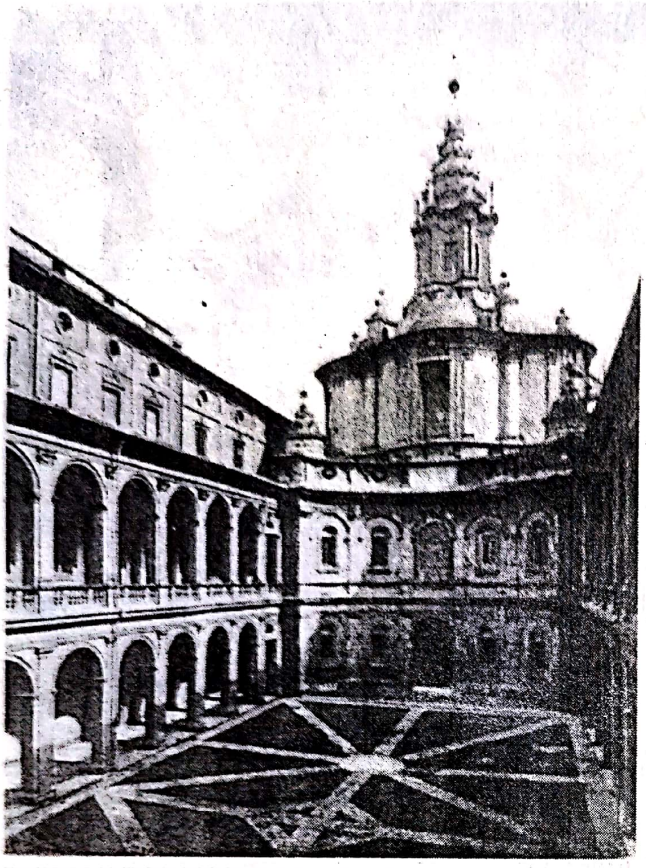


BORROMINI. BISERICA SAN CARLO
ALLE QUATTRO FONTANE. ROMA

BORROMINI. BISERICA SANT'AGNESE.
PIAZZA NAVONA. ROMA

BORROMINI. FAŢADA ORATORIULUI
SAN FILIPPO NERI. ROMA

Scanned with OKEN Scanner

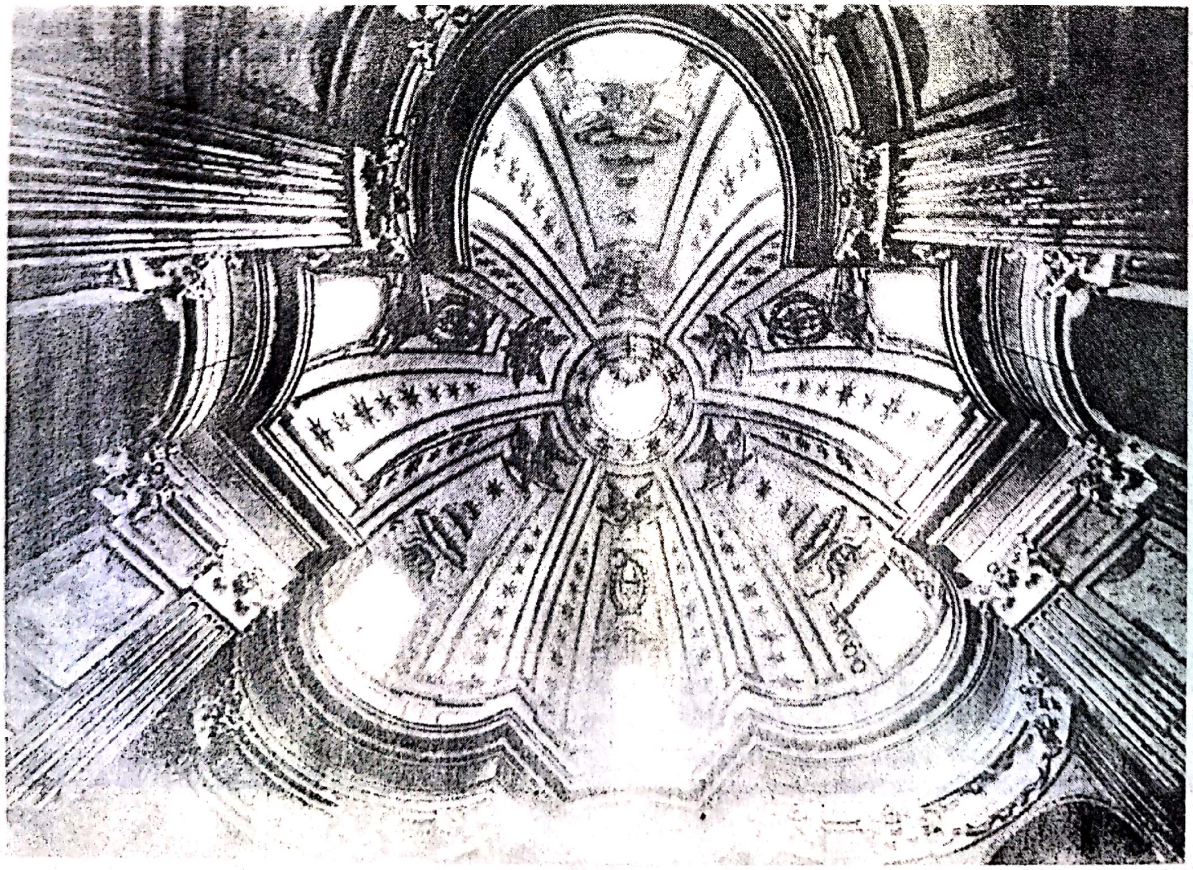


BORROMINI. BISERICA SANT' IVO ALLA SAPIENZA. ROMA

concepţia lui Michelangelo, edificiul urma să fie văzut clar din toate unghiurile ca un ansamblu suport al superbei cupole. Prin intervenţia lui Maderna, cupola este mascată de înălţimea mare a porticului cu coloane colosale; privitorul nu mai are posibilitatea să admire cupola, ochiul este oprit de prim-planul faţadei, mult prelungită către piaţă. Frumuseţea cupolei se descoperă, astfel, doar de departe, de pe înălţimea colinelor Romei.

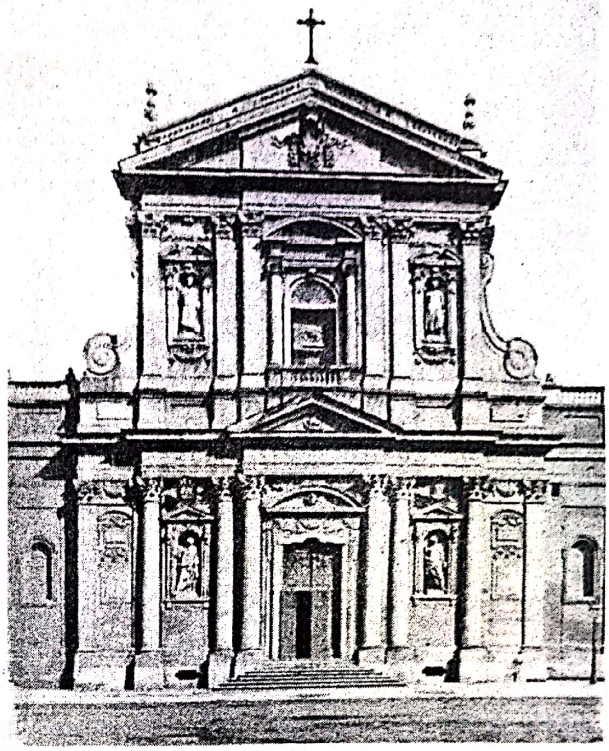
BORROMINI, Francesco (1599 – 1667) este considerat printre cei mai reprezentativi arhitecţi ai Barocului matur. El este autorul unor construcţii religioase implantate cu autoritate în peisajul Romei, printre care cele mai cunoscute sunt: Biserica şi Colegiul *Sant'Agnese* (1653 – 1655/1657) din Piazza Navona şi *Biserica San Carlo alle Quattro fontane* (1634 – 1667). Modele strălucite ale Barocului, amândouă sunt exemple ale geniului inovator în morfologia epocii. Soluţia aplicată faţadei Bisericii *San Carlo*, ale cărei sinuoase curbe, concave şi convexe, ondulează cele două niveluri, asemenea valurilor marine, este probabil cea mai originală formulă folosită în acea vreme. *Attic*-ul cu baluştrii ultimului nivel, medalionul oval – susţinut de personaje sculptate – aflat în axul median încheie, cu eleganţă, silueta ciudată şi capricioasă, evocatoare a unei scenografii de teatru. Coloanele de ordin colosal traversează, separat,

FRANCESCO BORROMINI. INTERIORUL CUPOLEI BISERICII SANT' IVO ALLA SAPIENZA. ROMA

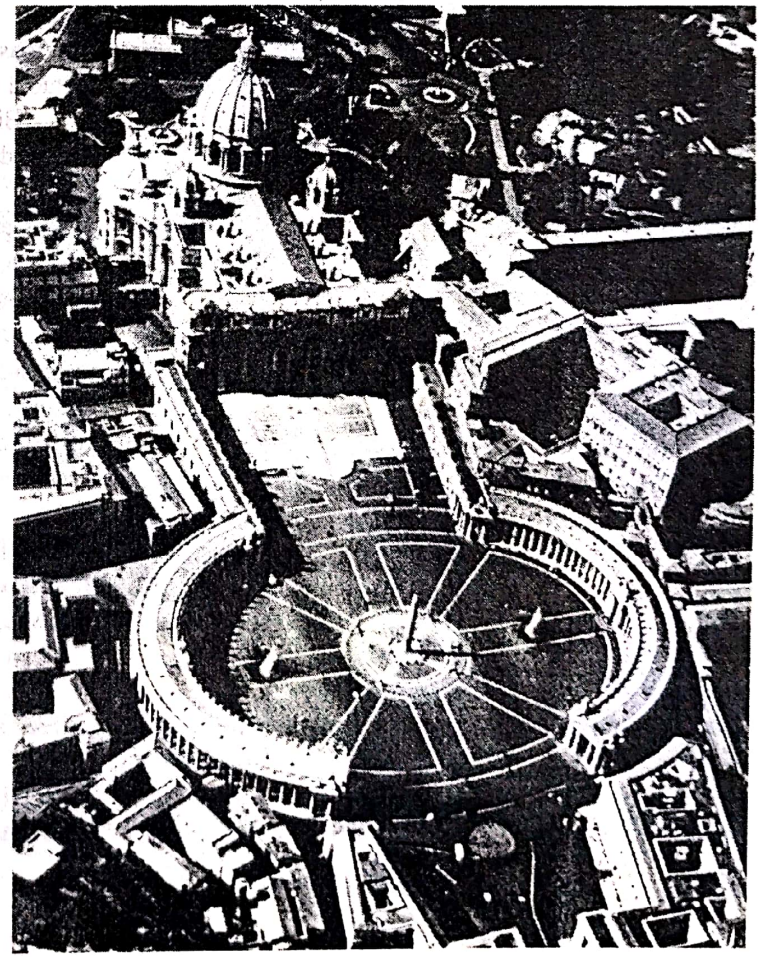


Scanned with OKEN Scanner

PIETRO DA CORTONA. BISERICA SANTA MARIA DELLA PACE. ROMA

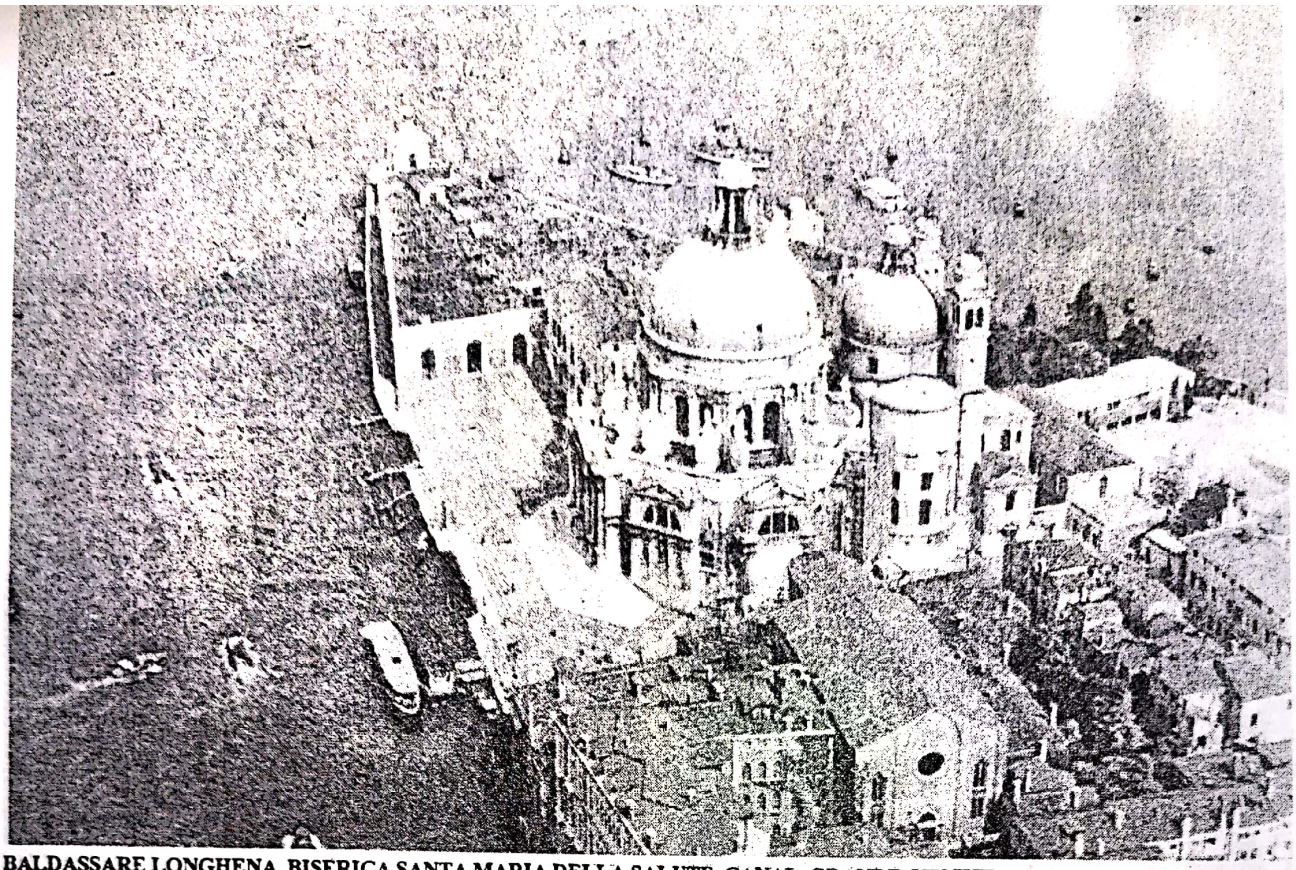


CARLO MADERNA. BISERICA SANTA SUSANNA. ROMA.



BERNINI. PIAZZA SAN PIETRO. ROMA

Scanned with OKEN Scanner



BALDASSARE LONGHENA. BISERICA SANTA MARIA DELLA SALUTE. CANAL GRANDE. VENEŢIA

fiecare dintre cele două niveluri ritmate de registre, firide, nişe şi statui. Colţul clădirii adăposteşte, în nişa ovală a primului nivel, o fântână decorată cu sculptură şi bazinet. Deşi biserica *San Carlo* menţionează patru fântâni, edificiul posedă doar una. Celelalte trei nu aparţin edificiului; ele se află încastrate simetric în cele trei clădiri opuse, aflate la intersectarea străzilor.

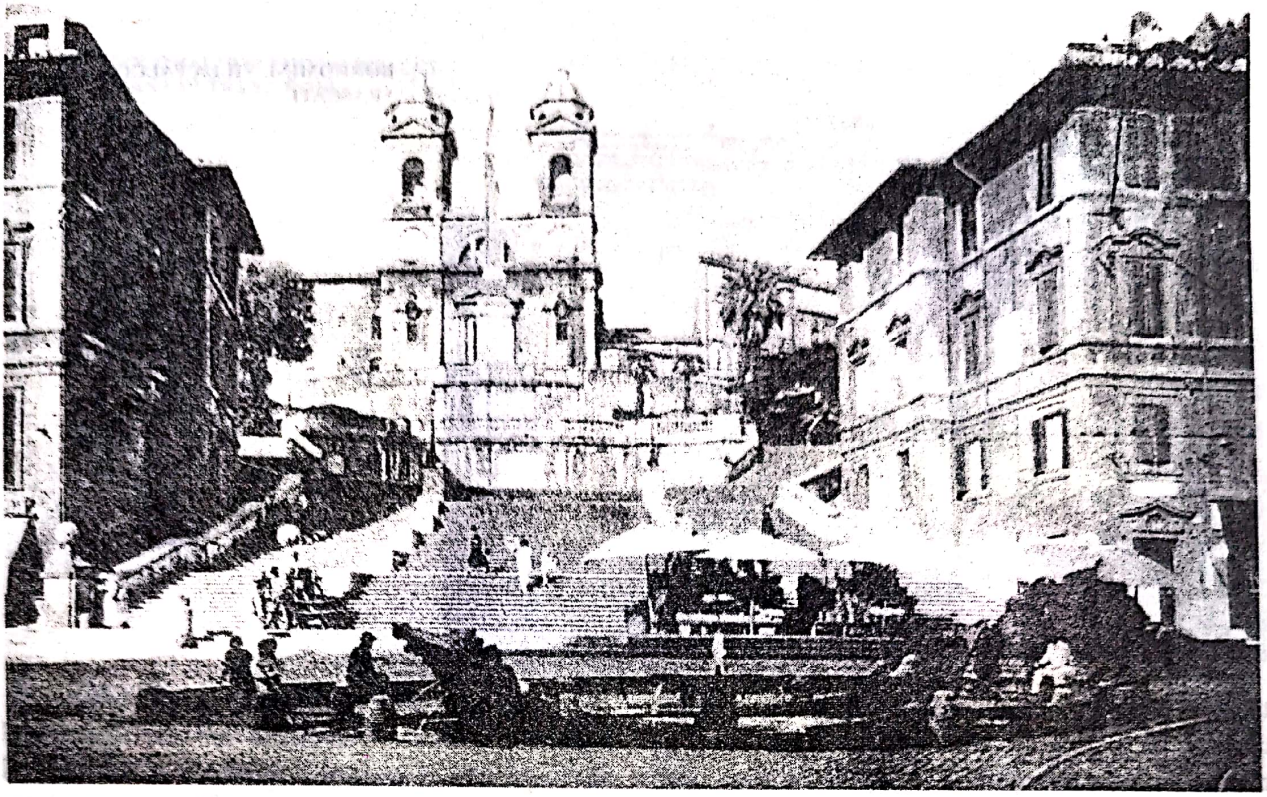
Piazza Navona, una dintre cele mai vizitate pieţe publice din Roma, este marcată autoritar de silueta barocă a bisericii *Sant' Agnese*. Borromini a proiectat uriaşa cupolă a bisericii pe tambur poligonal, flancată lateral de cele două turle înălţate, în verticală ascendentă, pe trei niveluri. Faţada concavă – ritmată de coloane şi pilaştri adosaţi – cu frontoane şi blazoane, cu retrageri şi înaintări articulează jocul neaşteptat al plinului şi golului într-un ansamblu specific Barocului matur.

Colaborator al lui Borromini, arhitectul Rainaldi este creatorul uneia dintre foarte caracteristicile construcţii ale Barocului roman: biserica *Santa Maria in Campitelli* (1656). Edificiu cu caracter votiv, biserica răspunde desăvârşit caracterului de mister, realizat la interior din jocul filtrat al penumbrelor şi razelor dirijate savant, pentru ca prin ferestrele cupolei să coboare lumina plenar doar deasupra altarului, asemenea unei scene de miracol. Faţada este decorată cu toate elementele semantice ale Barocului; nimic nu lipseşte încărcăturii destinate a provoca admiraţia credincioşilor italieni şi a le stimula mândria catolică.

DA CORTONA, Pietro (1596 – 1669), arhitect şi pictor, a lărgit zona inovaţiilor în ceea ce priveşte tratarea estetică a plasticii faţadelor edificiilor religioase, el fiind în pictură unul dintre marii virtuozi ai efectelor iluzionismului baroc.

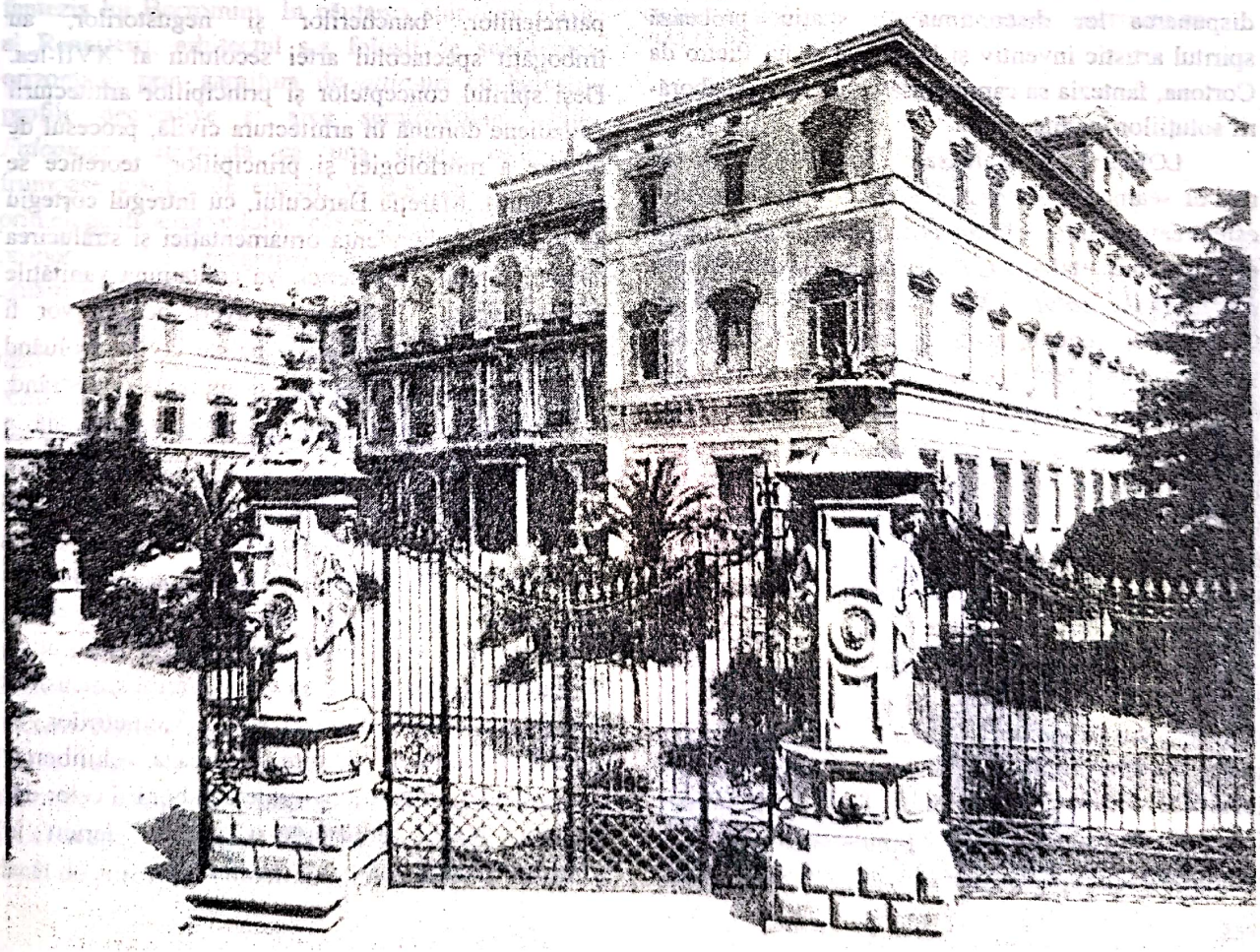
Biserica *Santa Maria della Pacce* (1656 – 1657) din Roma, situată în spatele impunătoarei biserici *Sant'Agnese*, deşi are dimensiuni mult mai modeste decât aceasta, oferă, prin noblețea expresiei artistice, o soluţie remarcabilă de originalitate, frumuseţe şi eleganţă. Faţada clădirii se înalţă pe două niveluri, tratate diferit. Corpul principal se desprinde în partea de jos şi înaintează cu un volum convex, în forma peristilului roman, lăsând în urmă cele două mici braţe laterale ale edificiului. Etajul superior, înălţat în ecran vertical, este încununat cu fronton dublu. Primul nivel grupează în semicerc coloanele perechi. Plinurile şi pauzele, ritmate amplu, evocă antichitatea greco-romană şi Renaşterea. Sus, etajul mult retras faţă de primul nivel, este tratat ca un corp ieşit din sistemul ansamblului. Fără ca prin aceasta compoziţia plastică generală să sufere, s-ar spune că, dimpotrivă, acest volum al etajului superior devine accentul particular al edificiului. Pilaştrii şi coloanele adosate ale etajului flanchează fereastra centrală, îngustă şi prelungă, cu

Scanned with OKEN Scanner

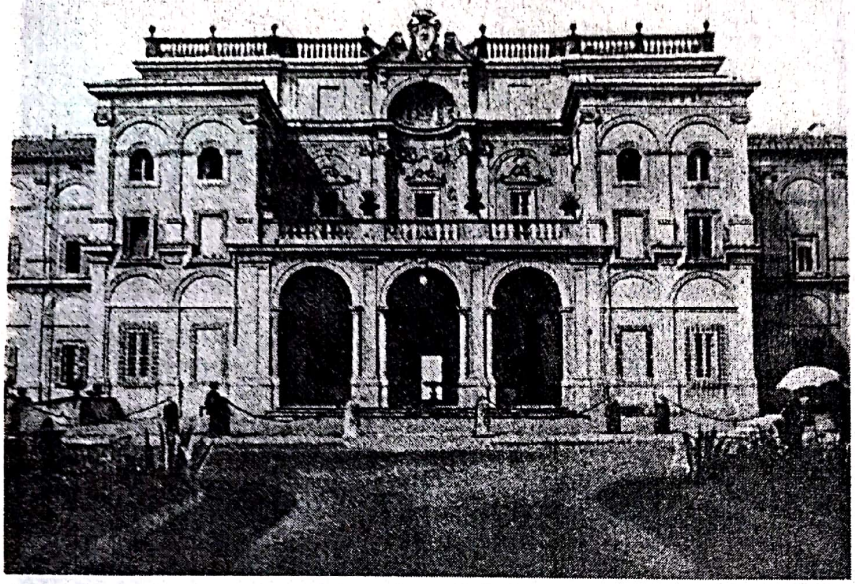


ALESSANDRO SPECCHI ŞI FRANCESCO DE SANTIS. PIAŢA SPANIEI (PIAZZA DI SPAGNA). ROMA

CARLO MADERNA ŞI GIOVANNI LORENZO BERNINI. PALAZZO BARBERINI. ROMA



Scanned with OKEN Scanner



BORROMINI. VILLA FALCONIERI. FRASCATI

tăietura elegantă, încununată de curba frontonului decorat cu blazon şi introdus, la rândul lui, în marele fronton triunghiular. Centrul compoziţional asigură astfel edificiului o soluţie originală şi autoritară. Articularea surprinzător armonioasă a celor două părţi, tratate semantic diferit, ca şi dispunerea lor discontinuă în spaţiu, probează spiritul artistic inventiv şi îndrăzneţ al lui Pietro da Cortona, fantezia sa capricioasă şi libertatea elaborării soluţiilor inedite.

LONGHENA, Baldasare (1604 — 1682), cel mai de seamă decorator al Veneţiei după Sansovino, este creatorul unora dintre cele mai frumoase clădiri ale Barocului italian: *Ca' Pesaro* şi Bazilica *Santa Maria della Salute.* Aşezată pe malul Canalului Grande din Veneţia, acolo unde acesta se deschide spre mare şi oferă spectacolul vibrant al luminii, reflectată în panorama jocului de ape, *Santa Maria della Salute* este un important reper estetic în peisajul lagunei. Edificiul îşi înalţă cupola susţinută de contraforturi în forma uriaşelor cochilii baroce ale tamburului, înălţimea şi silueta originală făcând un accent artistic particular în dialogul formelor arhitectonice ale Barocului.

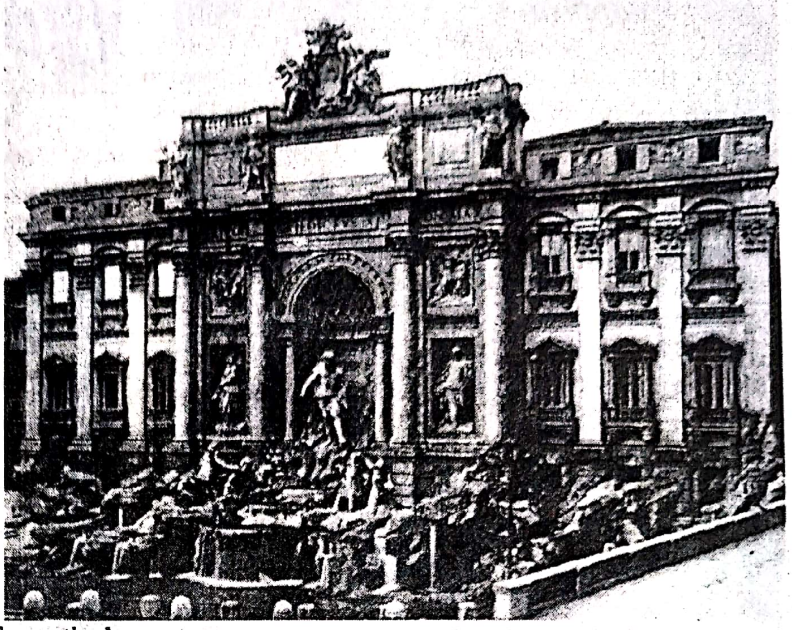
Nenumăratele biserici italiene ale stilului Baroc au siluetele greoaie şi puternice, îndeosebi cele din oraşul papilor. Roma ilustrează în cea mai mare măsură stilul Baroc, ca expresie a forţei iezuiţilor şi a investiţiilor uriaşe făcute de papalitate în scopul redobândirii puterii şi autorităţii politice şi ideologice.

ARHITECTURA CIVILĂ, conservatoare pe ansamblu, păstrează elemente renascentiste pregnante, precum şi ponderea spiritului clasicizant, în decorarea locuinţelor particulare îndeosebi. Palate şi vile construite la Roma, Veneţia, Torino, în munte şi pe colinele oraşelor, sau ca reşedinţe la ţară ale patricienilor, bancherilor şi negustorilor, au îmbogăţit spectacolul artei secolului al XVII-lea. Deşi spiritul conceptelor şi principiilor arhitecturii palladiene domină în arhitectura civilă, procesul de înnoire a morfologiei şi principiilor teoretice se face simţit. Măreţia Barocului, cu întregul cortegiu de forme, cu abundenţa ornamentaţiei şi strălucirea fastului întâlnit în biserici, va contamina vanităţile laicilor italieni. Posesori de averi, aceştia vor fi doritori a-şi vedea propriile palate civile evoluând către o pretenţioasă eleganţă şi opulenţă şi păstrând, pe ansamblu, bunul gust şi linia tradiţională a arhitecturii Renaşterii.

Printre impresionantele clădiri civile din Roma este de amintit *Palazzo Barberini*, reluare a experienţelor Renaşterii, îndeosebi a soluţiei lui Brunelleschi de la *Palazzo Pitti* din Florenţa. Construit între 1628-1633 de Bernini şi Borromini, *Palazzo Barberini* se impune prin marile dimensiuni şi risipa spaţiilor. Spiritul viu al simetriilor, al cadenţei plinului şi golului ilustrează echilibrarea concepţiei ansamblului datorate colaborării celor doi arhitecţi, fiecare aducându-şi aportul fericit în proiectul clădirii.

Scanned with OKEN Scanner

NICCOLO SALVI ŞI PIETRO BRACCI.
FONTANA DI TREVI. ROMA



Villa Falconieri, construită la Frascati de Borromini, respiră, de asemenea, armonia îmbinării Renaşterii cu Barocul. Elementele semantice şi morfologice noi, firida şi blazonul, pilaştrii adosaţi, retragerile şi înaintările faţadelor caracteristice Barocului, sunt vădit moderate, de astă dată, de fantezia lui Borromini. În căutarea spiritului clasic al Renaşterii, arhitectul s-a folosit de sublinierea orizontalei prin garnitura de *attic*-uri cu baluştri, profile decorative şi arce semicirculare. *Villa Falconieri,* apreciată ca una dintre cele mai frumoase clădiri ale epocii, se distinge nu numai prin eleganţa ansamblului, cât mai ales prin armonia proporţiilor şi integrarea discretă şi nobilă a ornamentelor.

Fântânile decorative încheie capitolul arhitecturii civile a Barocului italian. Vechea tradiţie îşi continuă destinul, primind soluţii plastice originale din partea arhitecţilor şi sculptorilor. Printre renumitele fântâni ale Romei, opera lui Bernini *Fântâna Tritonului* din *Piazza Barberini* se defineşte ca soluţie originală a grupajului de forme torsionate în jurul tritonului, simbol inspirat din mitologia antică. O a doua fântână sculptată de Bernini este *Fântâna celor patru fluvii.* Un alt reper în peisajul urban al Romei este *Fontana di Trevi,* realizată de arhitectul Niccolo Salvi (în secolul al XVII-lea) şi sculptorul Pietro Bracci (în secolul al XVIII-lea). Datorită efectelor ciudate de perspectivă, ansamblul pare să fie conceput a fi văzut mai degrabă de la înălţime, decât de la nivelul străzii. Efectele spaţiului scenic baroc şi ale spectacolului de teatru în arhitectură creează şi astăzi ecouri de seducţie asupra privitorilor, Roma oferind o panoramică desfăşurare a strălucirii şi fastului artei Contrareformei.

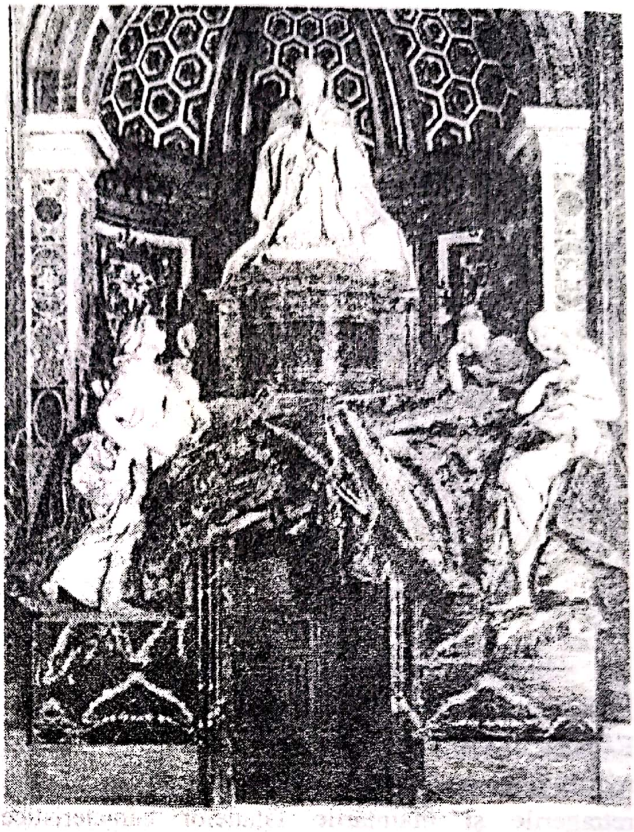
GIOVANNI LORENZO BERNINI. FÂNTÂNA TRITONULUI.
PIAZZA BARBERINI. ROMA

Scanned with OKEN Scanner

Sculptura

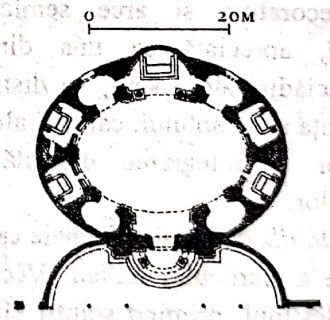
BERNINI, Giovanni Lorenzo/Gianlorenzo (1598 – 1680), este figura strălucită a stilului Baroc, personalitatea de anvergură a artei Contrareformei în Italia. Considerată capodopera sa, *Piazza San Pietro* (340m x 240m) din Roma este delimitată de *colonada* gigantică a celor 284 coloane, desfăşurate pe patru rânduri, cu 88 pilaştri, 140 statui. Cu acest grandios ansamblu, înălţat sub pontificatul papei Alexandru al VII-lea (1655–1667), Bernini punctează istoria arhitecturii cu autoritatea neegalată în celebritate de nici un alt arhitect al vremii.

Imaginarea celor două uriaşe braţe în arce de cerc ale *Colonadei*, proiectate în faţa catedralei, sugerând simbolic puterea divinităţii care strânge la piept credincioşii, este o formulă estetică rămasă până azi uimitoare ca rezolvare. Este greu de imaginat o altă soluţie plastică mai bine articulată edificiului bisericesc, considerat "inima creştinătăţii catolice", după cum la fel de greu este de închipuit o altă formulă mai convingătoare, psihologic, filosofic şi practic, pusă în serviciul papalităţii.



BERNINI. MONUMENTUL FUNERAR AL PAPEI ALEXANDRU AL VII-LEA. BAZILICA SAN PIETRO. ROMA

BERNINI. BISERICA SANT ANDREA AL QUIRINALE. FAŢADĂ ŞI PLAN. ROMA



Biserica *Sant Andrea al Quirinale* (1658 – 1670), proiectată de Bernini, se impune prin aceeaşi îndrăzneală şi fantezie recunoscute, edificiul adăugându-se monumentelor civile: palatele *Barberini, Montecitorio* şi *Odescalchi*, precum şi *Fântâna Tritonului* şi *Fântâna celor patru fluvii* din Roma. Concepţia şi viziunea manifestate amplu de Bernini în arhitectură completează prodigioasa sa activitate artistică, ca pictor şi, mai ales, ca sculptor.

După marii şi micii maeştri ai sculpturii Renaşterii, toţi de origine florentină, pisană ori sieneză, iată încă o dovadă a genei toscane,

Scanned with OKEN Scanner

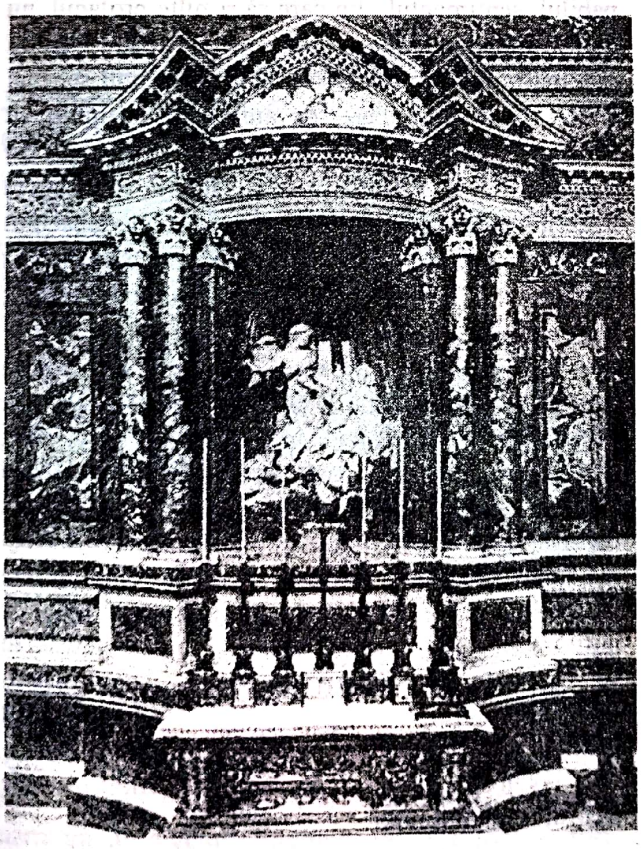
excepţional înzestrată pentru sculptură. Bernini este, şi el, toscan ca iluştrii săi predecesori. Figură reprezentativă, considerat şeful sculpturii baroce în Italia, Bernini uimeşte şi azi prin spiritul prodigios, prin cantitatea mare şi diversă de opere.

Studiul operei lui Bernini poate fi considerat suficient pentru a înţelege caracterele particulare ale sculpturii baroce.

Evoluţia şi afirmarea artistică a lui Bernini au fost strălucite şi au dominat aproape întregul secol. La 15 ani Bernini îşi uimea contemporanii prin talentul neobişnuit şi a continuat să-i uimească, în acest fel, toată viaţa, oriunde artistul s-a aflat. Pe lângă capacitatea remarcabilă de a crea mult şi bine, Bernini se distingea prin inteligenţa vie, temperamentul puternic, prin superdotarea artistică pentru sculptură şi arhitectură. Practician de o virtuozitate tehnică atinsă doar de foarte puţini sculptori în istoria artelor, Bernini a fost un adevărat "performeur" în măiestria cioplirii marmurei. Evocarea materiei vii, sugestia complexă a mişcării impetuoase, sau compunerea măiestrită a monumentelor îl situează pe Bernini pe primul loc în pictura secolului. Compoziţii statuare, ample şi savante,

BERNINI. ALTARUL SFINTEI TEREZA. CAPPELLA CORNARO. BISERICA SANTA MARIA DELLA VITTORIA. DETALIU. ROMA

BERNINI. ALTARUL SFINTEI TEREZA. CAPPELLA CORNARO. BISERICA SANTA MARIA DELLA VITTORIA. ROMA



etalând materiale diferite în alăturări fastuoase de marmuri multicolore şi bronz, au creat viziunea unei regii de spectacol, foarte admirată în Italia vremii lui.

Monumentul funerar al papei Alexandru al VII-lea (1671 – 1678) din *Catedrala San Pietro* din Roma, amplasat într-o nişă deasupra uşii, uimeşte, şi azi, prin curajul soluţiei tehnice. Realizat spre sfârşitul vieţii lui Bernini, ansamblul a fost adaptat dificultăţilor impuse de arhitectură. Grupul pretenţios al personajelor este dispus savant deasupra intrării. Enormele blocuri de marmură roşie, formele ieşite în afara cadrului asigură ansamblului articularea personajelor ca într-o scenă de teatru. Marmura din prim plan, sugerarea drapajului, faldurilor şi pliurilor grele constituie baza compoziţiei, încununată în axul median de statuia papei în rugăciune. Gruparea formelor dezvăluie la picioarele papei elemente simbolice şi personaje alegorice dispuse simetric, în dreapta şi stânga, pentru echilibrul compoziţional al structurii piramidale. Îndrăzneala lucrării şi amplasării ei în spaţiul neadecvat unui monument, curajul folosirii unei formule estetice cu totul noi nu s-au oprit numai la acest ansamblu.

Scanned with OKEN Scanner

Cel mai citat exemplu al creaţiei lui, în acest sens, este *Altarul Sfintei Tereza* de la *Biserica Santa Maria della Vittoria* din Roma. Aici, grupul statuar este suspendat în spaţiu şi imaginat pe un val de nori. Sfânta Tereza este imaginată în extaz mistic, iar îngerul este prezentat ţinând săgeata divină. Deasupra lor sunt proiectate snopuri de raze şi porumbelul sacru.

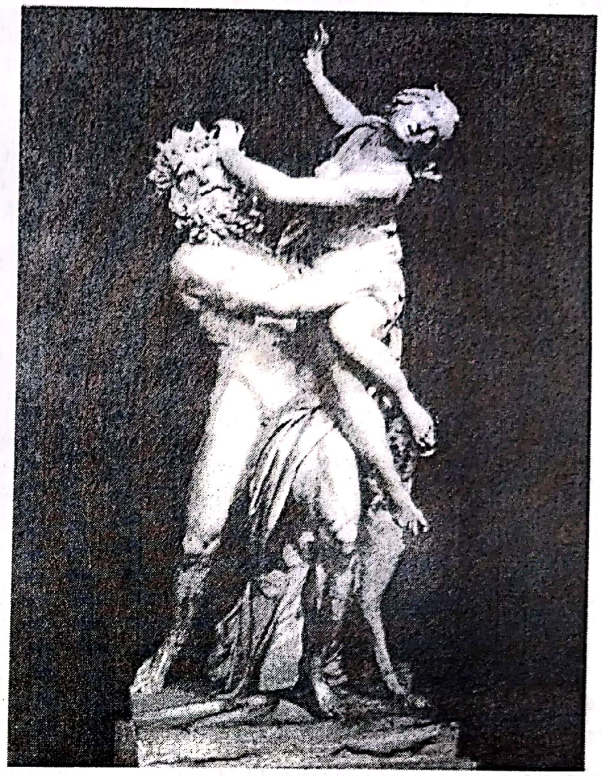
Scenariul compus de Bernini, ca şi spaţiul, conceput ca o scenă de miracol petrecut sub ochii credincioşilor, au cerut nu numai înţelegerea nuanţată a psihologiei publicului, dar şi fantezie artistică şi multă ingeniozitate în realizarea soluţiilor tehnice. În final, regia de spectacol a ansamblului a avut un uriaş succes şi continuă să aibă şi astăzi. Bernini a înţeles nu numai momentul politic al crizei catolicismului, el a apreciat corect şi soluţia ieşirii din impas. Mai mult, el a descifrat traseele subtile ale psihologiei latine şi, în special, a celei italiene – tăriile şi slăbiciunile firii sensibile şi lacome de spectacol – a compatrioţilor săi. Senzitivi, senzuali, cu temperament impresionabil, italienii aveau nevoie de imagini vizuale incitante, vii, ale căror elemente să stimuleze interesul şi să lase liberă imaginaţia. Şi cum, conform principiilor Conciliului de la Trento, nudurile erau interzise, iar frumuseţea fizică, atât de mult admirată în Italia, era programată a fi absentă din arta locurilor publice, Bernini s-a preocupat să găsească formula potrivită. Obligat să ţină seama de interdicţiile Inchiziţiei, Bernini şi-a prezentat personajele conform programului iconografic. Sfânta Tereza trebuia acoperită cât mai mult, ca şi îngerul. Sfânta are înfăţişarea unei frumoase toscane, cu pleoapele plecate şi buzele întredeschise. Din abundenţa bogatului drapaj, mâinile sunt descoperite până la încheietură, iar picioarele, până la gleznă. Totuşi, poziţia personajului, atitudinea şăgalnică a tânărului mesager cu obraz florentin, surâsul lui îngăduitor sugerează, în chip paradoxal, sensuri laice. Greşelile ori nerespectarea principiilor Conciliului de la Trento puteau fi penalizate de ordinul Iezuiţilor prin declararea ereziei, urmată de represaliile cele mai neîndurătoare. Opera lui Bernini era însă de neatacat. Subiectul cunoscut al extazului Sfintei Tereza, admis şi inclus în programul iconografic oficial, era respectat în lucrarea lui Bernini. Lipsa nudurilor, ba mai mult, acoperirea lor demonstrativă cu veşminte, deasemenea, nu puteau fi aspecte criticabile. Impalpabilul, sentimentul, din care să rezulte profanul, nu puteau fi demonstrate ori reproşate. Oricum, Bernini şi-a mărturisit, fără echivoc, temperamentul senzual şi viu, în lucrări libere, de atelier, în sculpturi cu subiecte mitologice, ca *Răpirea Proserpinei* sau *Apolo şi Dafne*. Fabuloasa sa capacitate de a sugera materialitatea epidermei umane, a scoarţei copacului sau a frunzelor în dinamica metamorfozei nu a fost depăşită decât de efectele iluzionismului mişcării, de propriul "cinetism vizionar" al sculptorului.

BERNINI. ALTARUL SFINTEI TEREZA. CAPPELLA CORNARO. BISERICA SANTA MARIA DELLA VITTORIA. DETALIU. ROMA

Interpretare cu totul remarcabilă pentru experimentele veacului al XVII-lea, sugerarea transformării formelor în mers, în mişcare, în alergare, în pas, în salt nu a mai fost realizată atât de sugestiv de vreun alt sculptor contemporan cu Bernini. Fără îndoială, virtuozitatea a fost în acest caz hotărâtoare. Bernini rămâne un sculptor care a avut şansa de a realiza ceea ce puţini sculptori au îndeplinit: compunerea în spaţiu conformă sugerării multiaxialităţii. Ansamblul şi detaliul, întreaga materie sculptată, sunt gândite şi realizate în dinamica pluridimensionalităţii axelor, corelată cu sensurile multiple ale spaţiului înconjurător.

Scanned with OKEN Scanner

BERNINI. APOLO ŞI DAFNE



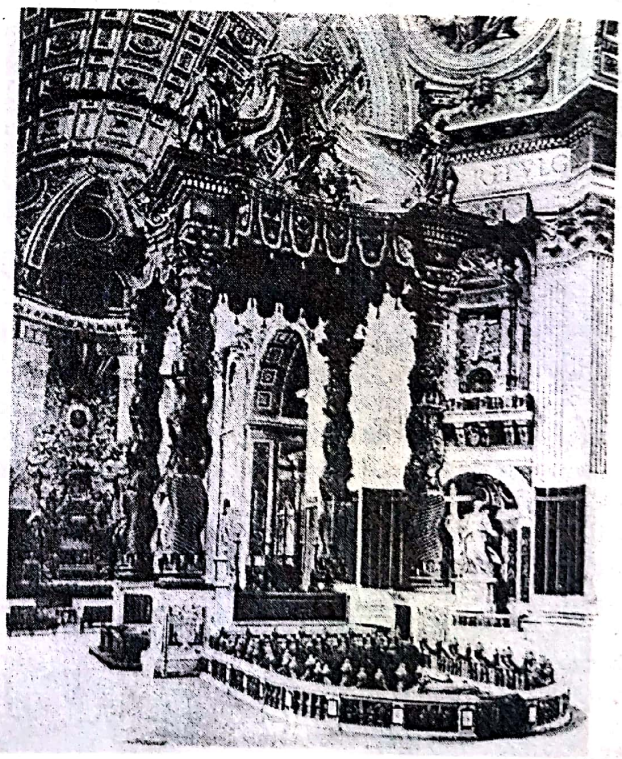
BERNINI. RĂPIREA PROSERPINEI

Baldachinul altarului principal din *Catedrala San Pietro din Roma*, executat în 1656 – 1665, este şi el un subiect de uimire şi admiraţie pentru mulţi privitori. Soluţia artistică ciudată a celor patru coloane răsucite în torsadă, ca şi a sculpturilor, a razelor şi draperiilor agitate, uimesc mai puţin ca înălţimea celor 29 m, egală cu cea a Palatului Farnese.

Portretistica lui Bernini beneficiază de excepţionale calităţi în ceea ce priveşte surprinderea caracterelor fizionomice şi tipologice în cele câteva busturi sculptate în marmură, fie ale unor personalităţi proeminente ale clerului catolic (*Cardinalul Scipione Borghese*), fie ale unor fiinţe apropiate, de care artistul este legat sentimental (*Costanza Buonarelli*).

Invitat la Paris, în 1665, de regele Franţei pentru a supraveghea lucrările colonadei Luvrului, Bernini a realizat portretul monarhului. Remarcabil pentru surprinderea particulară a fizionomiei şi pentru expresia aristocratică a modelului, bustul în marmură al regelui *Ludovic al XIV-lea* a fost

BERNINI. BALDACHINUL DIN BAZILICA SAN PIETRO. ROMA



Scanned with OKEN Scanner

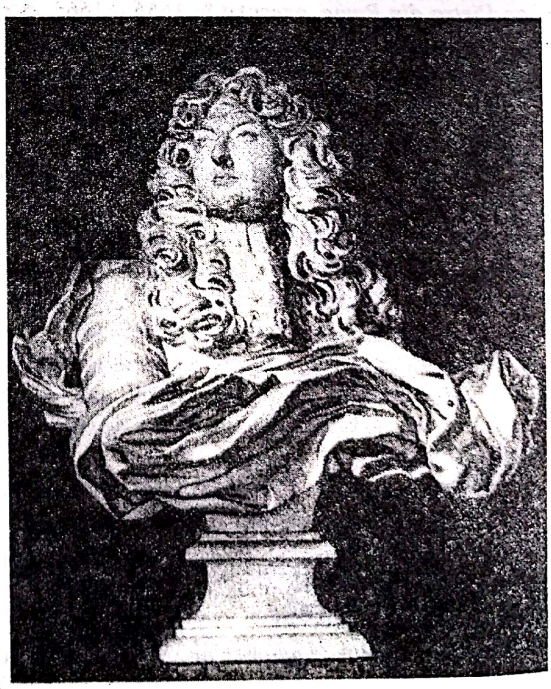
BERNINI. COSTANZA BUONARELLI

considerat cel mai expresiv dintre toate portretele realizate de alţi numeroşi artişti ai vremii. Soluţia folosită de Bernini a creat stil în portretistica epocii. Regele Soare poartă peruca buclată, caracteristică modei franceze, iar umărul îi este acoperit de o draperie bogată, cu falduri teatral animate ca de bătaia vântului. Atitudinea seniorială, cu bărbia uşor înălţată şi cu privirea întoarsă peste umăr, a creat prototipul portretului "de aparat", dând naştere caracterelor lui specifice în sculptura epocii.

Viziunea teatrală, modalităţile de expresie şi de limbaj ale operei lui Bernini formulează un univers caracteristic pentru arta Italiei secolului al XVII-lea. Divergenţa axelor, prezenţa adiacenţelor, trimiterea excentrică a structurii compoziţionale, curbele şi torsionările formelor creează ansambluri ale căror tensiuni explozive îl situează pe Bernini în postura particulară de "părinte al Barocului" în sculptura secolului al XVII-lea.

BERNINI. CARDINALUL SCIPIONE BORGHESE

BERNINI. BUSTUL LUI LUDOVIC AL XIV-LEA



Scanned with OKEN Scanner

Pictura

CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi sau Amerighi (1573 – 1610). Unul dintre cei mai neliniştiţi artişti, mai bravi căutători ai aventurii, noului şi zărilor necunoscute a fost pictorul lombard Michelangelo Merisi da Caravaggio. Om al Renaşterii, al epocii îndrăznelilor şi afirmării depline a personalităţii, Caravaggio este considerat azi printre reprezentanţii avangardei picturii europene. "Negricios, cu ochi întunecaţi, sprâncenele negre ca şi părul, Caravaggio avea temperamentul tulbure şi era aprig la mânie...", relatează mai târziu Bellori. "Se îmbrăca elegant, spune acesta în continuare, folosind pânze şi catifele nobile. Veşmântul era abandonat doar când era complet uzat şi cădea singur". Dispărut tragic la 37 de ani, Caravaggio a trăit viaţa la cele mai înalte temperaturi ale vremii lui. Temperament dinamic şi răscolitor, a trăit imprudent. Spirit autonom, a sfidat convenienţele şi legea, a consumat cele mai patetice situaţii şi cele mai intense sentimente şi emoţii. Spadasin, om de taverna, calomniator, a cunoscut scandalul, duelul, omorul, procesele şi închisoarea. Escaladarea zidurilor închisorii, evadarea şi rătăcirea fără odihnă din oraş în oraş, de la Roma până în Sicilia şi Malta, l-au pecetluit în neliniştе, în perpetuă fugă şi vagabondare în aşteptarea graţierii.

În urma intervenţiei cardinalului Gonzaga, Papa îl iartă. Caravaggio, rănit într-o busculadă în apropiere de Napoli, nu aşteaptă să se vindece, ci se îmbarcă pentru a ajunge mai repede la Roma. Întâmplările nefericite continuă; pictorul e arestat, din eroare, în escala făcută de corabia pe care se afla. Corabia îşi continuă drumul, iar Caravaggio rămâne la Porto-Ercole. Aici el îşi încheie cea mai sfâşietoare aventură a vieţii. Abandonat, în descurajare sfâşietoare, cuprins de friguri, "sfârşit de dureri cumplite", cum spune Bellori, înainte de a mai vedea cetatea eternă, Michelangelo Merisi da Caravaggio moare pe o plajă la Porto-Ercole la 18 iulie 1610.

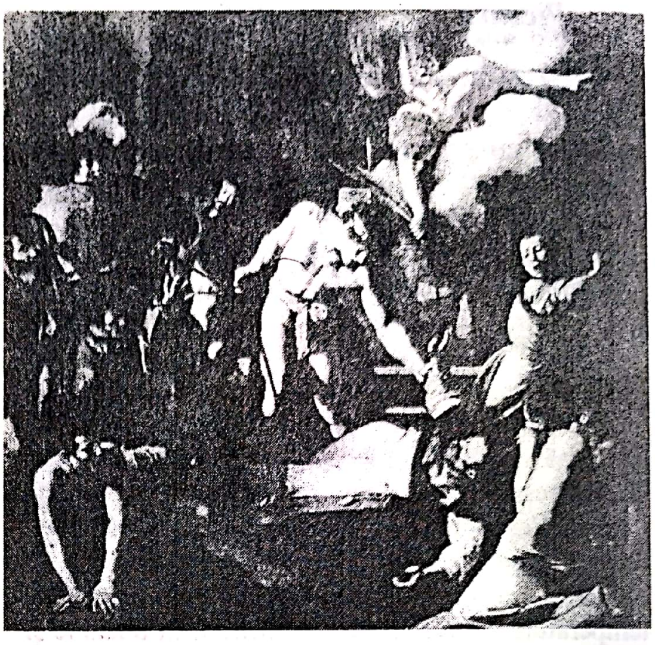
De la entuziasm şi optimism, Caravaggio cunoaşte în viaţă şi în artă drama disperării, singurătatea, deznădejdea. De la vigoarea fizică, recunoscută de contemporanii săi ca o miraculoasă condiţie de forţă vitală, artistul cunoaşte boala, suferinţa fizică şi spitalul, peregrinările şi descurajarea, moartea în singurătate. Astăzi vedem în Caravaggio nu doar răsturnătorul de tradiţii, spiritul care a inovat pictura provocând scandalos divorţul cu arta oficială, ci şi un viu şi pitoresc reprezentant

CARAVAGGIO. CÂNTĂREŢUL DIN LĂUTĂ. MUZEUL ERMITAJ. SANKT PETERSBURG

al boemei artistice de mai târziu, un liber şi autoritar om şi creator care şi-a definit nonconformist destinul. Natura tragică a sensibilităţii lui Caravaggio, prin eterna sa neliniştе, o regăsim şi la alţi creatori ai Renaşterii, spre sfârşitul ei. Impresionante şi insolite corespondenţe de fire, temperament şi destin există între Michelangelo Merisi da Caravaggio şi compozitorul Renaşterii, Don Carlo Gesualdo, Principe di Venosa, creatorul nemuritoarelor madrigale, a cărui existenţă tulbure, cu umbre misterioase, poartă, de asemenea, semnele tenebrelor sfârşitului de veac. Caravaggio atinge apogeul, nu numai social şi material, ci şi apogeul preţuirii ca artist. Ales printre aleşi, la Malta, el va primi crucea de cavaler conferită de către Marele Maestru al Ordinului, contele de Wignacourt. Plecat din Caravaggio, localitatea în care s-a născut şi care i-a slujit drept patronim, Michelangelo Merisi sau Amerighi, fiul lui Fermo Merisi, arhitectul marchizului de Caravaggio, seniorul micului oraş lombard aflat lângă Bergamo, va călători, probabil, mai mult decât oricare alt artist al vremii lui. Se va afla la Bergamo şi Milano unde va învăţa fresca, la Veneţia unde va studia culoarea şi îl va admira nespus pe Giorgione. De aici, Caravaggio pleacă la Roma, unde la 20 de ani încearcă să o cucerească şi unde într-adevăr primeşte comanda celor trei tablouri care îl fac celebru şi îl introduc în istoria universală a picturii. Amintim dintre ele doar *Chemarea lui Matei*, compoziţie impresionantă ca stil, noutate de limbaj şi, mai ales, ca dialog dramatic al gestului

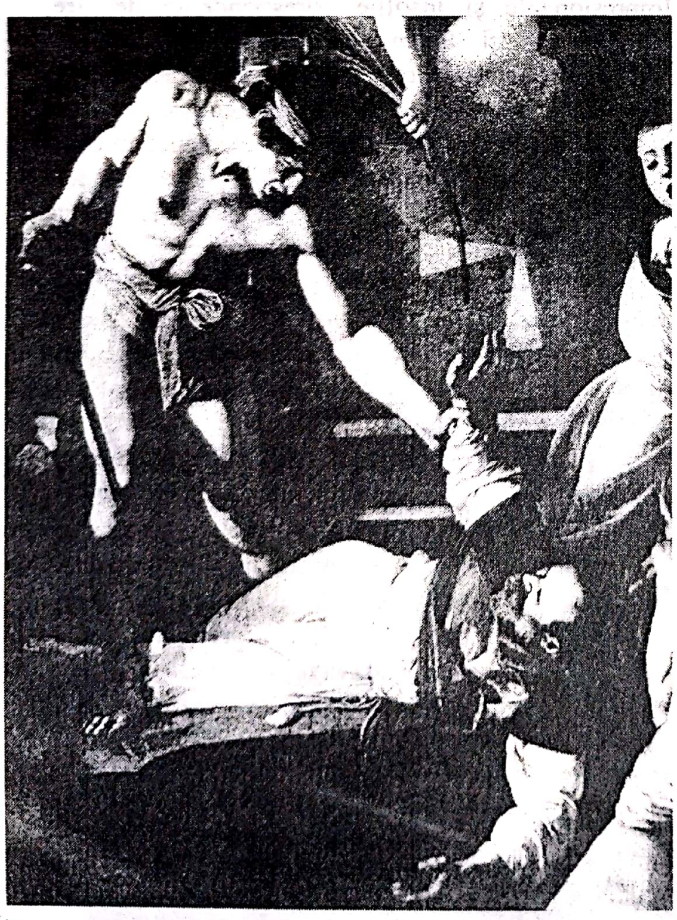
Scanned with OKEN Scanner

CARAVAGGIO. CHEMAREA SFÂNTULUI MATEI.
CAPPELLA CONTARELLI DIN BISERICA
SAN LUIGI DE'FRANCESI. ROMA

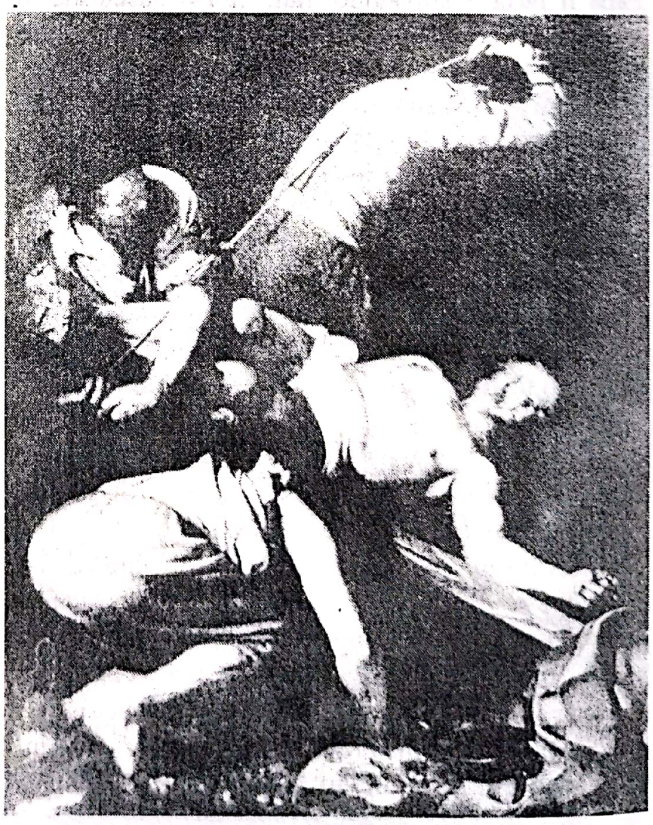


CARAVAGGIO. MARTIRIUL SFÂNTULUI MATEI.
CAPPELLA CONTARELLI DIN BISERICA
SAN LUIGI DE'FRANCESI. ROMA

CARAVAGGIO. MARTIRIUL SFÂNTULUI MATEI. DETALIU

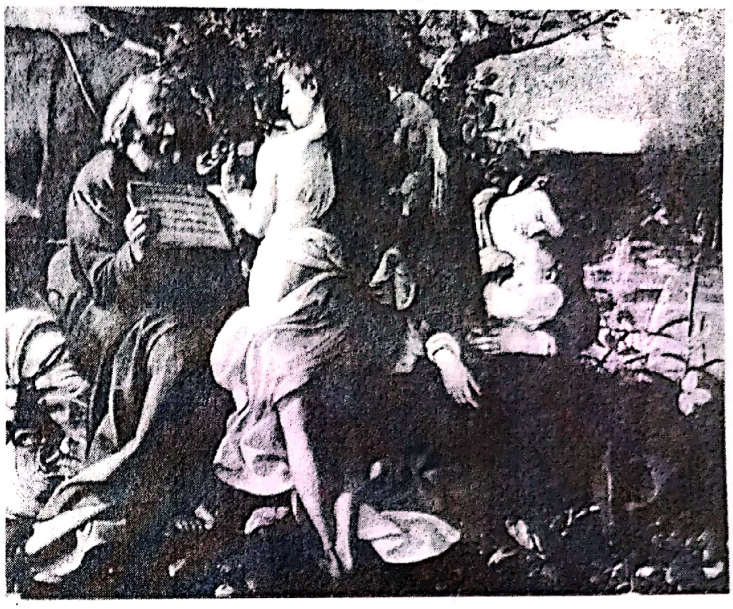


CARAVAGGIO. RĂSTIGNIREA SFÂNTULUI PETRU.
CAPPELLA CERASI DIN BISERICA
SANTA MARIA DEL POPOLO. ROMA



Scanned with OKEN Scanner

CARAVAGGIO. MADONA CU ROZARIU.
KUNSTHISTORISCHES MUSEUM. VIENA



CARAVAGGIO. REPAUS ÎN TIMPUL FUGII ÎN EGIPT.
GALLERIA DORIA. ROMA

care îl conturează pe Caravaggio în admiraţia sa faţă de frescele lui Michelangelo pictate la Capela Sixtină. Neastâmpărul îl domină. Căutările noului în viaţă şi în pictură nu-i lasă clipe de răgaz. Spectacolul regiei luminii îl preocupă tot mai mult şi vom constata cum pictorul îi va acorda o viziune cu totul îndrăzneaţă şi cu totul surprinzătoare pentru vremea sa.

Sfumato-ul lui Leonardo da Vinci, clarobscurul discret şi nuanţat al marelui pictor toscan este înlocuit de Caravaggio cu întâlnirile conflictuale ale luminii şi umbrei. Pentru Caravaggio, lumina şi umbra nu înseamnă contururi. Lumina şi umbra înseamnă mase de culoare, două forţe aflate în conflict. Lumina e puternică şi cade abrupt şi aspru pe forme. Masele de culoare, roşurile de cinabru sunt incandescente. Umbra înseamnă zona de întuneric. Absorbanta zonă de întuneric este masa de culoare grea. Amândouă, lumină şi întuneric, sunt la fel de neînduplecate. Întâlnirea este delimitare tranşantă, este ciocnire, duel, este şoc. Noutatea cardinală în eclerajul operei lui Leonardo, *principiul valoraţiei*, asigură nuanţarea tonurilor de culoare, succesiunea gradată a intensităţilor luministice. Formele sunt descoperite de lumină ori sunt acoperite de umbră, treptat, prin semitonuri. La Caravaggio, intensităţile sunt maximele luminii şi maximele întunericului. Ele se întâlnesc ciocnindu-se violent. Lupta dintre lumină şi întuneric este cuprinsă în viziunea grandiosului spectacol care anunţă viziunea dinamicii Barocului veacului al XVII-lea. Caravaggio experimentează principiul "camerei obscure" în micile naturi statice, pentru ca să-l folosească apoi, în toată amploarea spectacolului scenic, în compoziţiile dramelor la care se opreşte mai târziu. Caravaggio pictează la început cu voie bună debordantă. Iubeşte tinereţea, iubeşte viaţa, iubeşte omul.

Personajele lui sunt tineri îmbrăcaţi elegant, în costumele fastuoase ale epocii, grupaţi la jocuri de cărţi, cântăreţi din lăută sau împodobiţi cu coroane de ciorchini şi frunze de viţă. *Bacchus* sau *David* este acelaşi adolescent care i-a servit de model. Curând această lume fericită este părăsită. Caravaggio descoperă realităţi ale unei lumi opuse. Este lumea hamalilor de port, a bărbaţilor ale căror vitalitate şi forţă biologică este uzată de munca grea. Oameni de la periferia societăţii sunt prezentaţi de Caravaggio în prim-planul tablourilor. Varicele picioarelor desculţe sunt descoperite sub reflectorul luminii nemiloase. Chipurile evangheliştilor iau înfăţişarea personajelor care populează cartierele periferice ale Romei. Subiectele par a fi selectate cu scopul de a ofensa privirile obişnuite cu eleganţele.

Scanned with OKEN Scanner

CARAVAGGIO. MEDUZA. UFFIZI. FLORENȚA

Oare Caravaggio dorea să incomodeze, să scandalizeze, ori subiectele dramatice ale vieții din jur îl copleșeau prin forța durității lor? Oricum, picturile lui sunt realități brutale, care ne cutremură. Unele lucrări comandate îi sunt refuzate. Ocrotit de protectori influenți și sub pretextele titlurilor acceptate de cenzura Inchiziției, Caravaggio pictează mereu scene dramatice văzute. Biologicul avariat de brutalitatea muncilor grele, schingiuiri ale nevinovaților, sentimentul deznădejdii celor care îi conduc pe condamnați, deznădejdea celor abandonați mizeriei și lipsurilor, spaima de martiriu până la teroare sunt imagini care construiesc un univers al mulțimii mizerabile sfâșiate de suferințe. Pentru epoca Renașterii, pictura lui Caravaggio a fost un scandal. Născut la zece ani după încheierea Conciliului de la Trento și înființarea Inchiziției și a Ordinului Iezuit, pictorul trăia din plin urmările acestora. Să nu uităm că secolul al XVII-lea debuta cu arderea pe rug a lui Tomasso Campanella și că epoca înregistra drama lui Galilei. Prin structură, Caravaggio simțea nevoia provocării. Arta lui se definea ca provocare la adresa societății și artei oficiale față de tot ce era artificios și edulcorat. Brutal, striga lumii inadvertențele picturii academiste ori manieriste față de rosturile dinamicii vieții. Titanii erau morți. Datoria urmașilor era să vadă mai departe. Clarobscurul lui Caravaggio era noutate, era dramă. Tenebrosismul lui era ecoul tensiunilor epocii. Barocul, arta veacului al XVII-lea, arta Contrareformei, nu va scăpa de prezența noului. Noutatea răzvrătitoare a artei lui Caravaggio va cuprinde lumea. Europa adera la principiul așa-numitului "realism caravaggist" sau, mai corect spus, la "verismul" pictorului, precum și la principiul "tenebrosismului caravaggist". Ele vor fi prezente în arta europeană și, îndeosebi, în arta spaniolă, în pictura lui Ribera, Murillo și Zurbaran. Velazquez afirmă vocația marelui creator de a fi alături și solidar cu cei în dramă, iar în privința tenebrosismului, primele sale opere pornesc de la experimentul caravaggist, pentru a-l duce mai departe, transfigurat în evanescent în operele de mai târziu.

Tenebrosismul, generalizat, pătrunde și în Franța, în miezul clasicismului, impus de arta lui Poussin. Un pictor de mărimea întâi, cum a fost Georges Dumesnil de la Tour, va încărca imaginea nocturnă cu mister și cu aura miracolului. Valentin de Bologne, care a lucrat cu Caravaggio, introduce în Franța clarobscurul, precum și scena de taverna. Lorenul Jacques Callot cunoaște la Roma "caravaggismul", pe care-l popularizează în Franța. Rembrandt însuși, atins de efectele dramatice ale luminismului caravaggist, îl va prelua și experimenta, îl va duce la miracolul luminii aurii și a tenebrelor atât de tragice. După constatarea atâtor fierbinți trasee și destine artistice, pe care le-am semnalat sau care vor urma de aici înainte, am spune, când ne vom referi la contribuția operei lui Velazquez, Rembrandt sau Rubens, că epoca modernă datorează mult secolului al XVII-lea. Acum, ocupându-ne de Caravaggio, putem afirma că secolul al XVII-lea datorează mult geniului novator al lui Caravaggio. Om și destin, sub semnul neliniștii și sentimentului conflictului cu sine și cu

Scanned with OKEN Scanner

CARAVAGGIO. GHICITOAREA. MUZEUL LUVRU. PARIS

mediul, Michelangelo Merisi da Caravaggio este artistul care a deschis demonstrativ era nonconformismului. De la morbideza lui Botticelli până la strigătul expresionist al *Meduzei* lui Caravaggio, de la vibraţia subtilă a luminii şi misterul învăluitor al penumbrei lui Leonardo până la somptuozităţile colorismului solar al veneţienilor, creaţia şi opera de artă au evoluat către reperele artei zilelor noastre.

Revoluţia caravaggistă – opoziţia împotriva Manierismului ca şi a eclectismului şi academismului Carraccilor şi admiratorilor lor – se manifestă prin refuzul lirismului sau înfrumuseţării concretului văzut. Ostile poeziei, precum şi idealizării, operele lui Caravaggio au o mare putere de sugerare a realităţii vieţii. Linia viguroasă a trăirii, a observării concretului din jur are tensiunea autenticului. Erupţia sinceră a sentimentului, exprimat chiar în faţa aspectelor concrete dure, ale diformului şi urâtului, a inaugurat o nouă gramatică plastică. În locul limbajului "mozaic" al manieriştilor, incapabil funciar de a construi armonic expresia artistică, noul picturii lui Caravaggio revigorează limbajul plastic, dându-i emoţie artistică şi înaltă tensiune de viaţă. Clarobscurul serveşte drama nu numai în spectacolul scenografic, ci şi în profunzimea actului trăirii evenimentului. Schemele compoziţionale, noi faţă de structura piramidală a imaginii renascentiste, susţin duelul umbră-lumină, lupta între moarte şi viaţă. Pateticul nu este dezlănţuit, ci este sobru şi sincer. Fundamental opusă Carraccilor, pictura lui Caravaggio a fost o artă brutală în evocarea evenimentului, o artă îndrăzneaţă şi liberă. Spiritul direct şi tranşant al lui Caravaggio dispreţuieşte ornamentul. Aspră şi severă, cum cerea Reforma, pictura lui Caravaggio a fost, în acelaşi timp, spectaculară şi, prin aceasta, a servit involuntar intereselor Contrareformei.

Scanned with OKEN Scanner

TINTORETTO, Jacopo Robusti (1518 – 1594), s-a născut la Veneţia în ambianţa strălucită a cetăţii Dogilor. A avut ca maestru pe marele Tizian. Către 1545 a călătorit la Roma unde a văzut frescele lui Michelangelo şi Rafael. Popasul la Roma a fost momentul declanşării marilor îndrăzneli ale viziunii sale originale. Contemporan cu evenimentele conflictelor religioase dintre catolicism şi Reformă, precum şi cu urmările Conciliului de la Trento, Tintoretto a fost artistul a cărui operă a reflectat patetica dilemă a catolicismului. Este binecunoscută hipersensibilitatea artiştilor de pretutindeni. Cu atât mai mult seismograful afectiv al marilor artişti receptează şi vibrează amplu, intuieşte şi prevede schimbările societăţii şi ale istoriei.

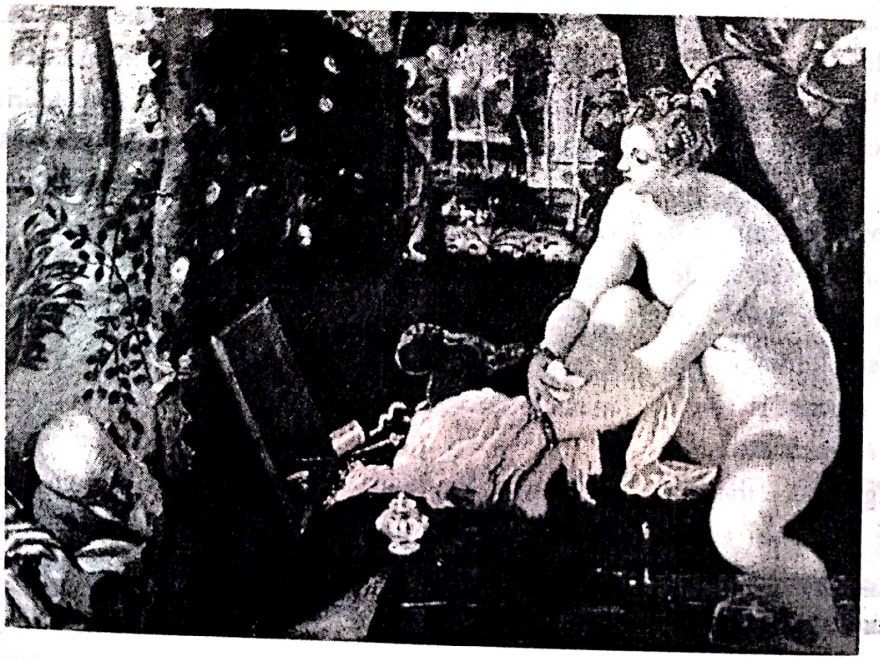
Înalta sensibilitate artistică a lui Tintoretto a receptat nu numai marile tensiuni iscate între catolici şi reformaţi, ci şi pulsul psihologic al momentului de criză, anvergura crizei în viaţa spirituală a Europei apusene din acea vreme.

Geniul pictorului a perceput semnificaţiile şi sensurile direcţiilor spre care se orientau aspiraţiile spirituale ale generaţiilor din Italia şi din afara ei. Spiritul creator al artistului a mers în sensul acestora.

Până a se fi decis traseele artei dirijate de iezuiţi, operele cu subiecte mitologice pictate de Tintoretto (*Mercur şi cele trei Graţii, Venus, Ariadna şi Bacchus, Originea Căii lactee*) au continuat tradiţia esteticii veneţiene. Senzualismul şi erotica viziunii lui Tintoretto, somptuozitatea, fastul şi spectacolul festiv ating, în aceste pânze, apogeul libertăţii de expresie, triumful cucerilor cromatice ale picturii veneţiene de la sfârşitul secolului al XVI-lea. Cu aceste lucrări, omagiul adus frumuseţii fizice, îndeosebi, sublinierea formelor armonioase ale nudului feminin (*Suzana şi bătrânii*) îl situează pe Tintoretto alături de marii săi înaintaşi veneţieni: Giorgione, Tizian şi Veronese.

Într-o etapă următoare, operele de maturitate ale pictorului au fost marcate de spiritul Reformei şi apoi de cel al Contrareformei. Acestea configurează o diferită orientare estetică faţă de cea a contemporanilor săi, în bună parte reprezentanţi ai curentului manierist.

Subiectele mitologice vor fi înlocuite treptat cu cele religioase. Spiritul profan al concepţiei renascentiste este sublimat de pictor în sentimentul vizionar. Operele lui Tintoretto create după 1563 au subiecte inspirate din Noul Testament. Fixate asupra miracolului sacru, ele au sentimentul dramei (*Hristos mergând pe apă, Hristos înaintea lui Pilat, Crucificarea, Coborârea de pe cruce, Sfântul Marcu eliberând sclavul condamnat, Răpirea corpului Sfântului Marcu, Descoperirea corpului Sfântului Marcu*). Contemporane cu efortul catolicismului de revigorare a spiritului religios, operele lui Tintoretto vin în întâmpinarea acestei orientări. Pe fundalul morfologiei artei Renaşterii, interpretarea etică nouă, proprie lui Tintoretto, precum şi geniul său compoziţional proiectează o viziune stilistică originală, o interpretare dramatică a acţiunii şi o grandioasă regie scenografică. Decoruri arhitecturale teatrale, atmosfera bântuită de spaime, apariţii vizionare în lumină supranaturală, personaje de 11 capete, toate acestea depăşesc reperele estetice



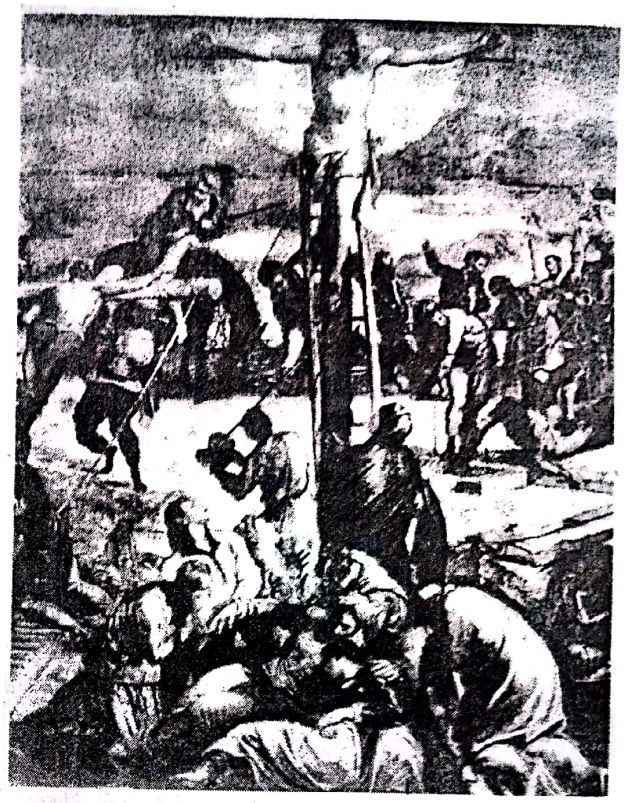
TINTORETTO. SUZANA ŞI BĂTRÂNII. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM. VIENA

Scanned with OKEN Scanner

ale canoanelor clasice. Siluete alungite, cu braţele înălţate retoric, au proporţii neobişnuite spiritului clasic – capul mic, trupul mult elansat. Anatomii văzute în *raccourci*-uri sunt proiectate în zbor sau în levitaţie, gesturi patetice subliniază drama acţiunii. Grupuri, surprinse în instantaneul mişcării, cad sau aleargă din faţa cataclismului geologic. Sfâşieri apocaliptice de lumină brăzdează cerul şi spaţiul. Lumina primeşte în pictura lui Tintoretto aura misterului. Transformarea însuşirilor ei fizice în însuşiri metafizice evoluează în ambianţa străfulgerărilor multiple şi divergente ale razelor. Surse discontinue de lumină cad abrupt, relevând unele zone sau lăsând altele în întuneric total.

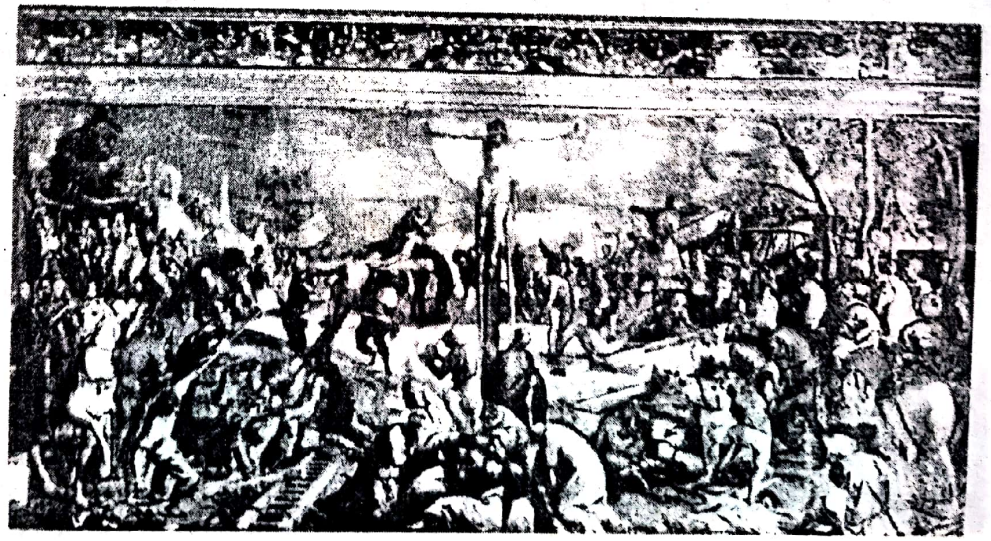
Sentimentul terifiant al spaimei în faţa necunoscutului, emoţia în faţa evenimentului devastator apar ca determinantele unei noi ecuaţii estetice. Tenebrosismul caravaggist este transferat, prin scenografia reflectoarelor savante, în registrul atmosferei miracolului. Cataclismul geologic este încărcat de vibraţiile aerului şi luminii supranaturale. Tensiunea lor creşte în aşteptarea şi consumarea evenimentului extraordinar.

Portretistica datorează lui Tintoretto prezentarea unei nuanţate galerii de fizionomii şi personalităţi cunoscute ale epocii: *Jacopo Soranzo*, *Vicenzo Morosini* sau *Luigi Cornaro*. Sublinierea trăirilor grave, sondarea profundelor modificări în dialogul cu existenţa sunt faţete impresionante ale analizei psihologice. Metamorfoza fizionomiei şi expresiei propriei fiinţe o dată cu trecerea anilor, fixarea biologicului sunt evocate în numeroase autoportrete. În *Autoportretul* de la Luvru, pictat în ultimii ani ai vieţii, nostalgia pierderii vitalismului tinereţii şi conştienta înţelegere a efemerului dublează amprenta dramatică a trecerii timpului.



TINTORETTO. RĂSTIGNIREA (DETALIU). ALBERGO DI SAN ROCCO. VENEŢIA

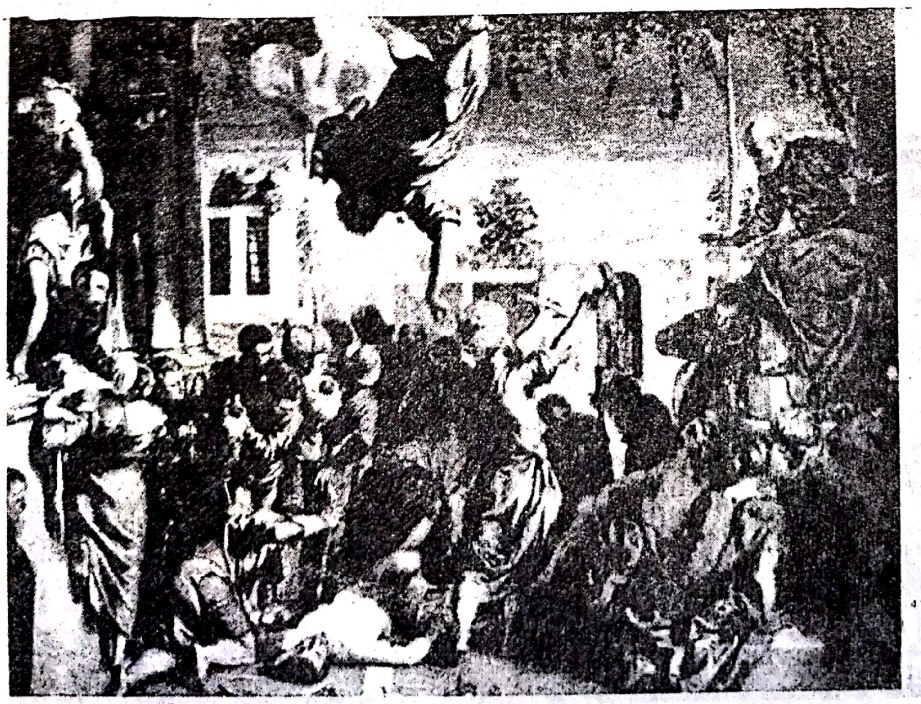
TINTORETTO. RĂSTIGNIREA (FRESCĂ). ALBERGO DI SAN ROCCO. VENEŢIA



Scanned with OKEN Scanner

TINTORETTO. JACOPO SORANZO.
GALLERIA DELL'ACCADEMIA. VENEȚIA

Aportul operei lui Tintoretto în morfologia plastică a imaginii anunța stilul Baroc. Un nou sistem de gândire și concepere a spațiului plastic anulează reperele renascentiste. Registrele orizontale și verticale bazate pe cadența simetriilor și pe alternanța dintre simetrie și asimetrie, frecvente în pictura Quattrocento-ului, precum și echilibrul și ponderea stabilă a compoziției structurate în piramidă, caracteristice compoziției din Cinquecento, sunt abandonate pentru soluții compoziționale cu totul diferite. Forma raportată la anularea legii gravitației, masele și consistențele, necondiționate de ponderabilitate, așezate uneori în forma piramidei răsturnate se constituie într-un spațiu fizic imaginar. Structura axială divergentă sau desfășurată pe diagonale, pe sensuri oblice reluate în ecou sau pe oblice încrucișate, compoziția deschisă, fără centru și cadru delimitator, perspectivele prelungite neantic sunt noi repere morfologice. Spațiul plastic deschis, formele ieșind sau venind dintr-un spațiu abisal, atitudini cu efecte puternice de *trompe l'oeil* creează iluzia spațiului infinit, cosmic. Ruperea omogenității spațiului renascentist era efectuată. Tintoretto și-a uimit contemporanii cu geniul său nonconformist, nu numai în pictura de șevalet, ci și în realizarea compozițiilor pictate în frescă, precum acelea ale Arsenalului. Enormul ciclu de la *Scuola di San Rocco* din Veneția, la care a lucrat vreme de 23 de ani, a fost urmat de lucrări pentru *Palatul Dogilor*, *Sala Colegiului* și *Sala Senatului*. Compoziția *Paradisul* pictată pentru *Sala*



TINTORETTO.
MIRACOLUL SFÂNTULUI MARCU.
GALLERIE DELL'ACCADEMIA. VENEȚIA

Scanned with OKEN Scanner

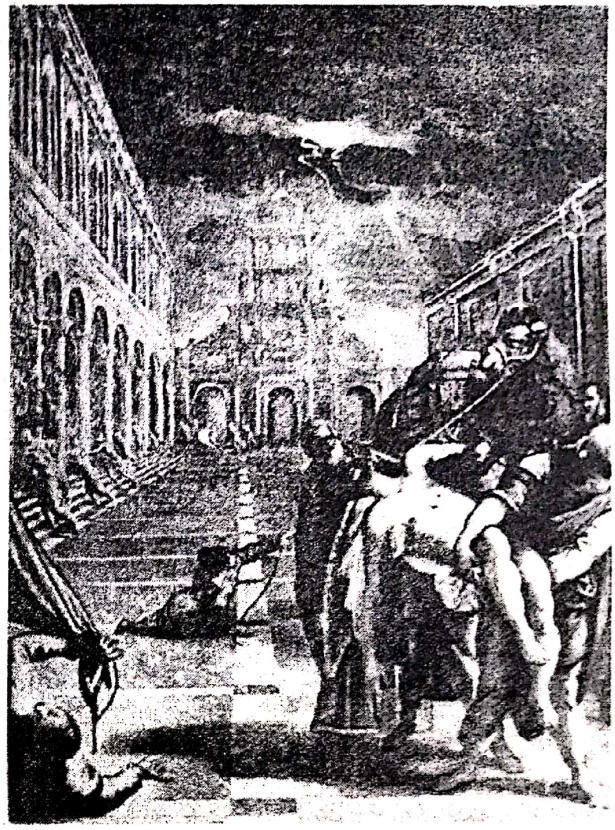
Senatului, considerat cel mai mare tablou din lume, sau *Judecata de Apoi*, pentru biserica Santa Maria dell'Orto, i-au influenţat pe artiştii vremii stimulându-le curajul experinţelor în cadrul efectelor de spaţiu deschis şi de *trompe l'oeil*. *Raccourci*-urile figurilor în acţiune, în atitudini răsucite în mişcări elicoidale sunt frecvente în cele 65 de compoziţii de la *Scuola di San Rocco*. Misterul întunericului, amplificat de cravaşările fulgerelor, sau răsturnările perspectivice ale ecranelor de lumină, aduse din fundal în prim-plan, ca în compoziţia *Descoperirea corpului Sfântului Marcu* (regăsirea cadavrului Sfântului Marcu), îl definesc pe Tintoretto în nonconformismul şi viziunea sa orginală faţă de modalităţile tradiţionale ale picturii. În această pânză, pata de lumină din fundal atinge maxima intensitate, devenind, astfel, mai puternică decât prim-planul.

Mare colorist, Tintoretto efectuează experienţe cromatice posibile de alăturat picturii lui Tiziam. Somptuozităţilor veneţiene, Tintoretto le-a adăugat savoarea preţiozităţilor picturale, a saturărilor şi diluţiilor cromatice rafinate. Miracolul şi vraja picturii lui Tintoretto sunt rezultate din suprapunerile culorilor şi *glaci*-urilor, ale tonurilor calde, cu profunzimi, transluciditâţi şi transparenţe.

Inovator, artist, al cărui curaj se exprimă neaşteptat de liber, Tintoretto a îmbogăţit amplu paleta veneţiană, cu tonurile aurii, de culoarea mierii. Profunzimea tonurilor de culoare şi luminozitatea aurie a acestora par a fi posesoarele unei surse de iradiere interioară. Suprafeţele pictate de Tintoretto, suprapuse în straturi de tonuri bogat pigmentate, devin izvor transfigurator de emanare a unei subtile substanţe de vibraţii. Emoţia artistică, transmisă culorii şi luminii, este încorporată pastei fluide, asemenea unei plasme.

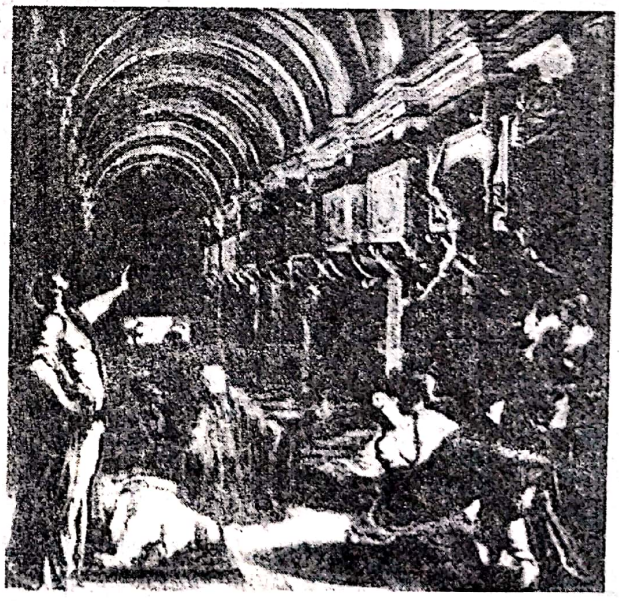
Evoluţia conţinutului filosofic al operei lui Tintoretto a marcat trecerea de la relaţia senzorialităţii artistului faţă de existenţa materială către decantările spiritului şi sublimarea către transcendent şi metafizică.

Concepţia şi viziunea operei lui Tintoretto definesc axele cardinale ale unui univers în care spectacolul vizionar este perpetuu. Fără prezenţa sentimentului mistic ori subordonarea faţă de posibilele dominări ideologice ale Contrareformei, făpturile lui Tintoretto aparţin unei lumi de martiri sau de apărători şi devotaţi ai acestora. Opera lui Tintoretto, încărcată de gravitate şi semnificaţii filosofice şi poetice, formulează nu numai o atitudine etică şi artistică proprie, care înobilează arta



TINTORETTO. RĂPIREA CADAVRULUI SFÂNTULUI MARCU. GALLERIE DELL'ACCADEMIA. VENEŢIA

TINTORETTO. REGĂSIREA CADAVRULUI SFÂNTULUI MARCU. GALLERIA BRERA. MILANO



Scanned with OKEN Scanner

italiană a momentului Contrareformei, ci şi un original şi înalt registru estetic, cu valori perene, în pictura universală.

Reprezentant al perioadei de tranziţie de la Renaştere la Baroc, Tintoretto deschide noua eră a gramaticii plastice în pictura secolului al XVII-lea. Discipol al lui Tizian, al celui mai strălucit colorist al picturii Renaşterii veneţiene, Tintoretto va fi, el însuşi, unul dintre marii pictori ai timpului său şi ai tuturor vremurilor, maestru şi inspirator, la rândul lui, al viziunii operei lui El Greco.

Personajele, mult alungite, cromatica sfâşiată de lumină şi de întuneric, *raccourci*-urile şi proiectarea scenografică în spaţiu a personajelor, sau pâlpâirea luminii pe formă sunt modalităţi originale ale interpretării lui Tintoretto. Unele dintre acestea vor fi preluate, asimilate şi transfigurate în viziunea operei lui El Greco, purtată de către acesta în spaţiile aride ale podişului Castiliei.

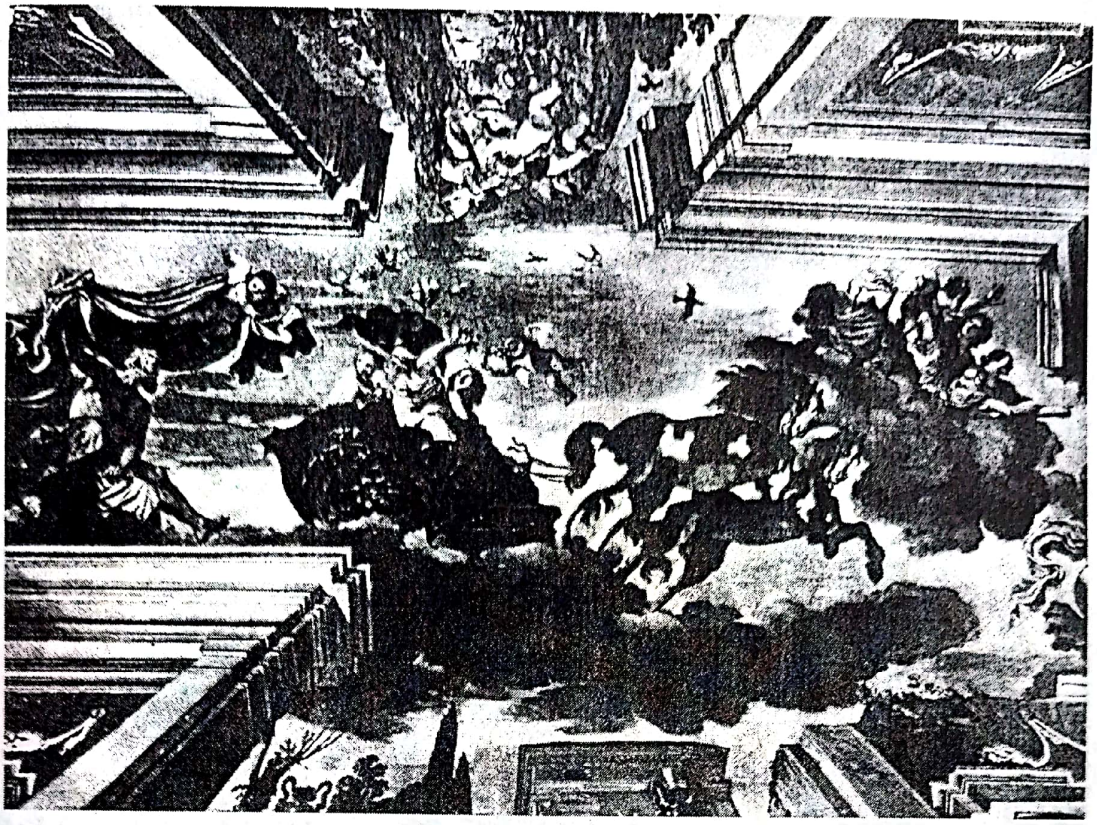
Cu creaţia de geniu a lui Tintoretto, şcoala de pictură veneţiană îşi încheia triumfal destinul colorismului. Sentimentul spaţiului cosmic, deschiderile către infinit, dimensiunea gravă şi grandoarea spectacolului au adăugat picturii italiene a veacului al XVI-lea, prin opera lui Tintoretto, sensul dramei şi amploarea maiestăţii. Concepţia, viziunea şi limbajul creaţiei lui Tintoretto marchează saltul picturii italiene de la orizontul estetic al Umanismului Renaşterii la universul contrastelor şi exaltărilor grandioase ale stilului Baroc.

Revoluţia picturii italiene a secolului al XVII-lea rezultată din influenţele artei Renaşterii şi a orientărilor artistice ale secolului al XVI-lea asupra noilor generaţii de pictori (prin frescele de *la Capela Sixtina* ale lui Michelangelo, a *sfumatto*-ului lui Leonardo da Vinci, a conceptelor novatoare ale creaţiei lui Tintoretto, Caravaggio şi Correggio, a operei manieriştilor şi picturii Carraccilor) a condus către performanţe tehnice tot mai elaborate. În cadrul compoziţiilor de altar şi frescei cu caracter ornamental al palatelor şi bisericilor iezuite a fost formulată o nouă concepţie artistică. Ansambluri pictate cu arhitecturi iluzorii, cu numeroase personaje imaginate în atitudini plonjante, în planare ori în zbor în spaţiu, printre vârtejuri de nori, personaje drapate învolburat, în care trase de cai în galop, răsturnări perspectivice şi sugerări de deschideri halucinante au creat o nouă estetică, specifică stilului Baroc, o nouă gândire şi viziune plastică a cărei exuberanţă şi efecte teatrale erau cu totul diferite de gramatica plastică sobră a artei Renaşterii.

În cea mai mare parte, picturile secolului al XVII-lea au constituit un impresionant spectacol atât în ceea ce priveşte virtuozităţile tehnice, efectele de *trompe l'oeil*, *raccourci*-uri, clarobscur tenebrosist şi sugerare a spaţiilor infinite, cât şi desfăşurarea picturilor pe uriaşe dimensiuni.

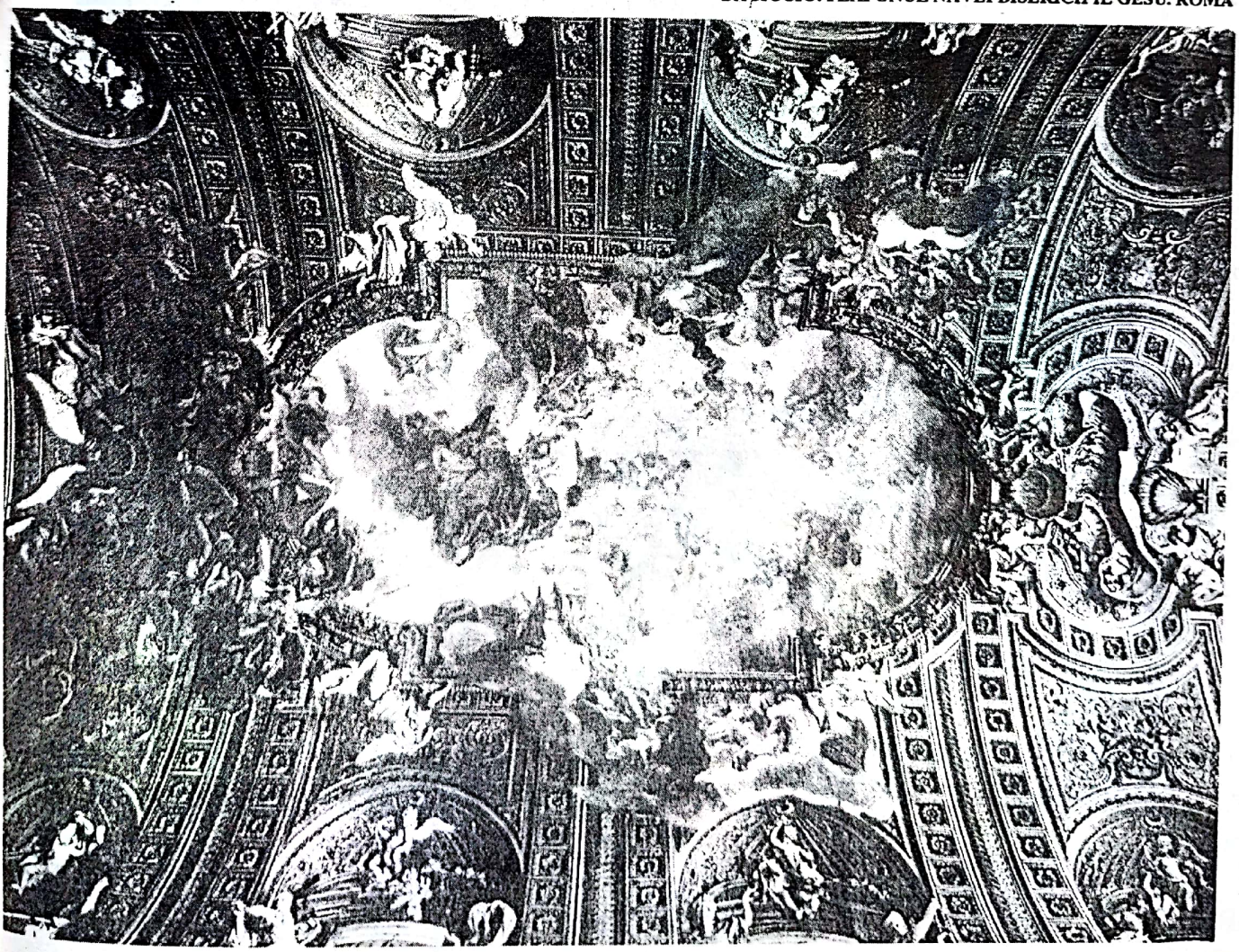
De la compoziţiile dinamice şi elegante ale frescelor din primele decade ale secolului al XVII-lea, pictate de Guido Reni la *Casino Rospigliosi* din Roma (*Aurora*, 1613 - 1614) şi de Guercino la *Casino Ludovisi* din Roma (*Aurora*, 1621), problemele plastice au evoluat progresiv în a doua jumătate a secolului către fabuloase proiecţii perspectivice. Plafoanele pictate de Pietro da Cortona la *Palazzo Barberini* (1633 – 1639) sau pe cupola *Santa Maria in Vallicella* (1647 – 1651), uimitoare fresce pictate de Baciccio (Giovanni Battista Gaulli) pentru plafonul navei bisericii *Il Gesù* din Roma (1676 – 1679), sau de către Andrea Pozzo pentru plafonul navei bisericii *Sant Ignazio* din Roma (1691 - 1694) sunt câteva ansambluri ale picturii Barocului italian din secolul al XVII-lea care oferă cel mai îndrăzneţ spectacol de iluzionism existent, vreodată, în pictură până în zilele noastre.

Scanned with OKEN Scanner

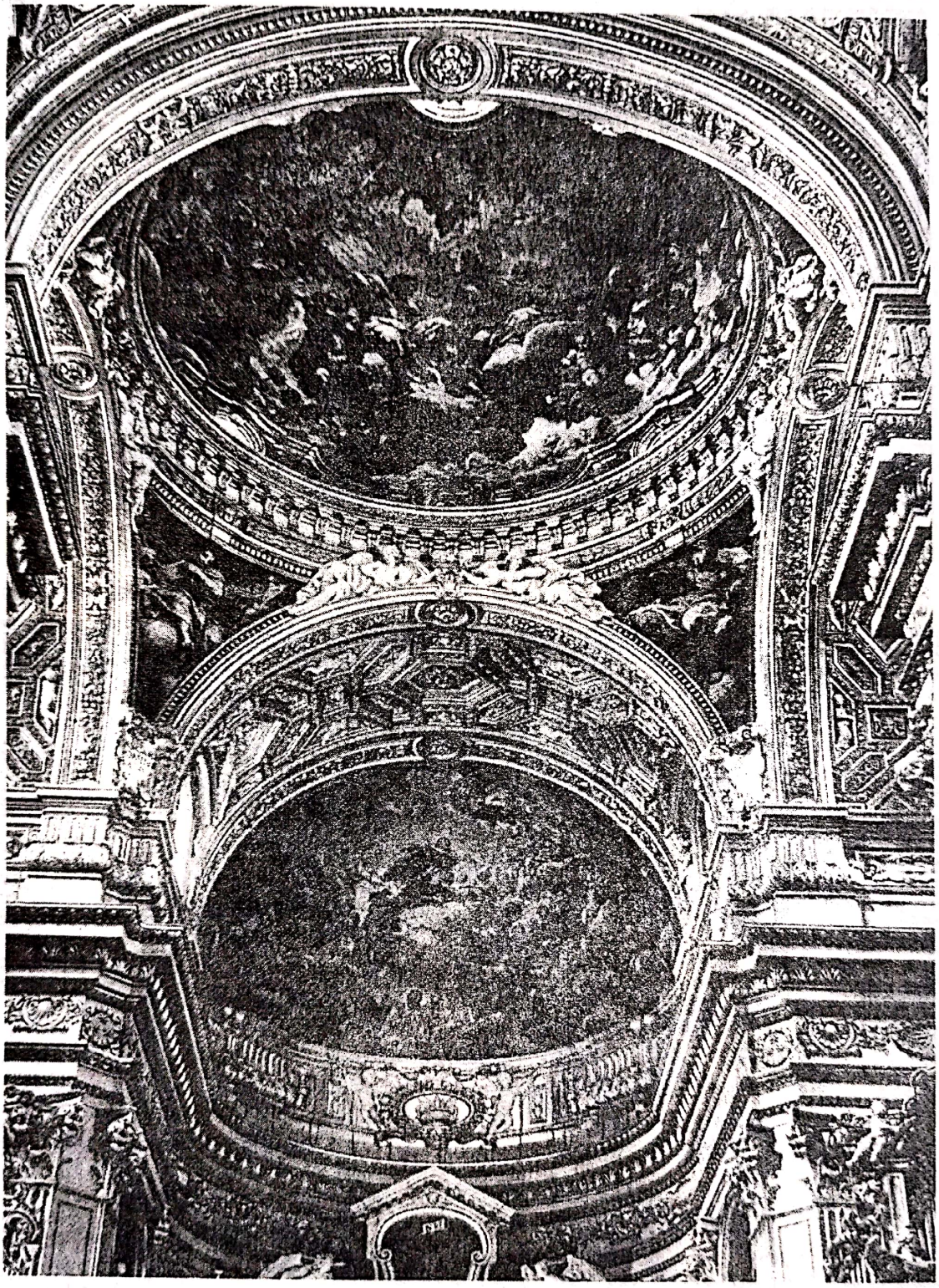


GUERCINO. AURORA. CASINO LUDOVISI. ROMA

BAȚICCIO. PLAFONUL NAVEI BISERICII IL GESÙ. ROMA

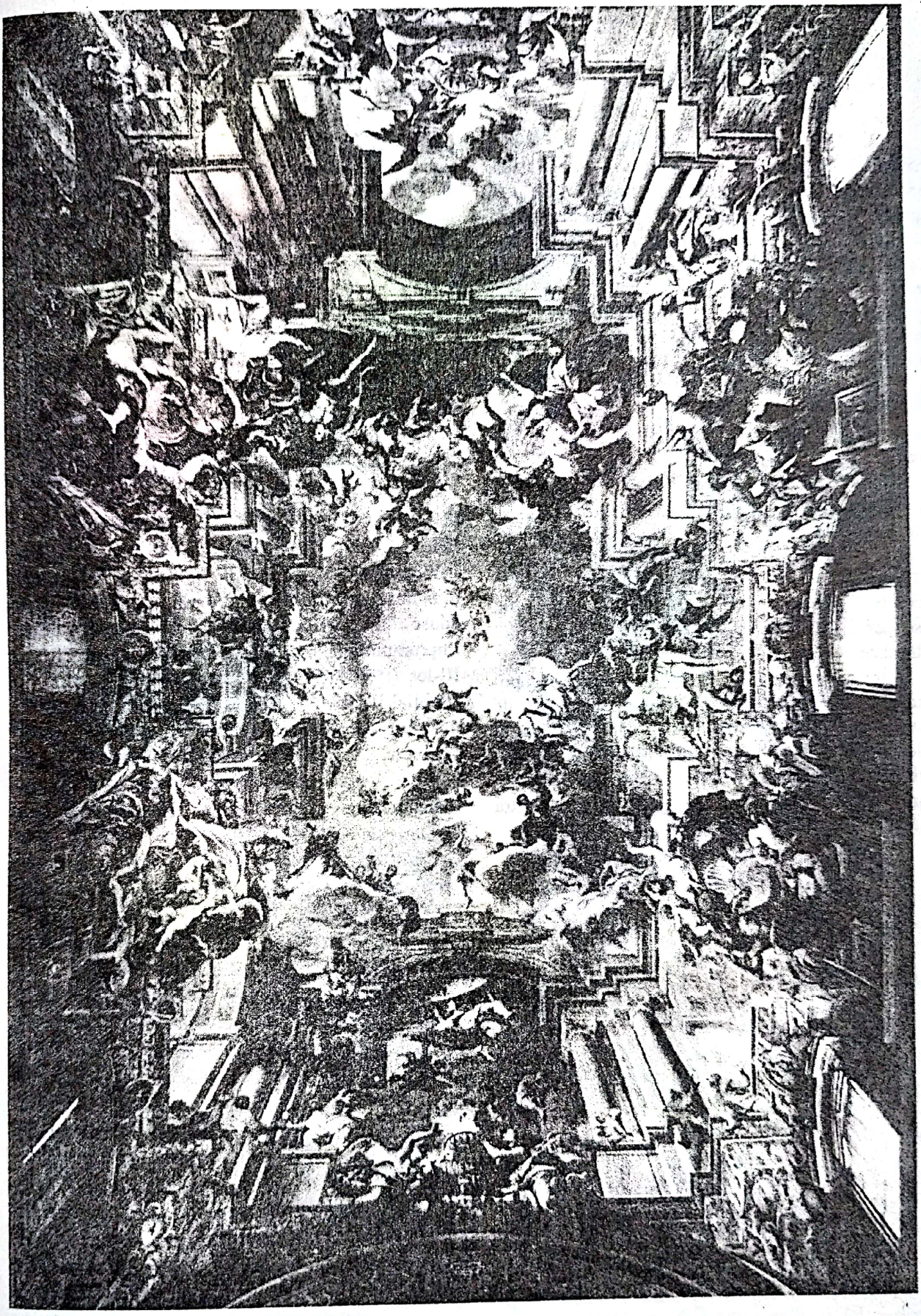


Scanned with OKEN Scanner



PIETRO DA CORTONA. CUPOLA BISERICII SANTA MARIA IN VALLICELLA. ROMA

Scanned with OKEN Scanner



ANDREA POZZO. FRESCA PLAFONULUI NAVEI BISERICII SANT IGNAZIO. ROMA.

Scanned with OKEN Scanner

SPANIA

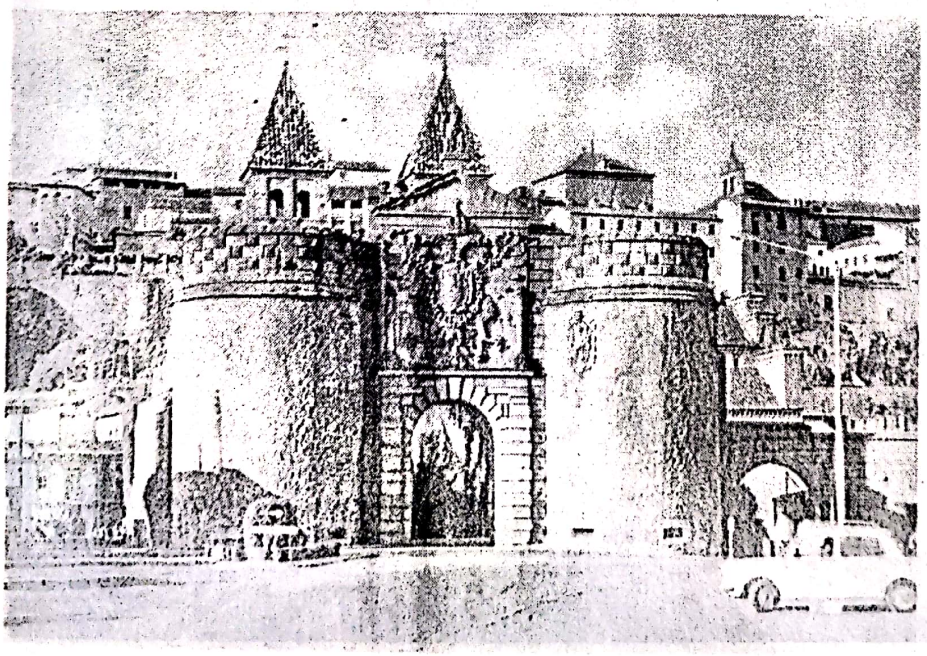
Reconquista, lupta creştinismului contra maurilor musulmani, lupta pentru recucerirea teritoriilor ocupate de arabi şi de berberi, a durat în Spania şapte veacuri, din secolul al VIII-lea până în secolul al XV-lea. În acest interval s-au format regatele Leon, Aragon, Navarra, Castilia, iar în vestul Peninsulei Iberice, Regatul Portugaliei. Devotamentul fanatic faţă de regalitate şi biserică a servit, în momentul crizei catolicismului, politicii Contrareformei. Evenimente istorice spectaculare au avut loc în secolele al XV-lea şi al XVI-lea în această parte a continentului, unde, sub regii catolici Isabela de Castilia şi Ferdinand de Aragon, s-a înregistrat instaurarea Inchiziţiei.

Torquemada, numit mare inchizitor în 1483, a dirijat politica segregară împotriva evreilor şi, apoi, contra protestanţilor, creând o adevărată atmosferă de teroare. Sub Ferdinand de Aragon s-a înfăptuit unificarea Spaniei creştine, iar ultimii ani ai secolului au adus evenimentul extraordinar al descoperirii Americii de către Cristofor Columb (12 octombrie 1492).

Începutul secolului al XVI-lea cunoaşte apogeul puterii Spaniei în timpul domniei Casei de Austria, sub Carol Quintul (1516 – 1556) şi Filip al II-lea (1556 – 1598). Autoritatea Sfântului Imperiu, care unea Germania, Austria, provincia Franche-Comté şi Ţările de Jos, cele patru războaie contra Franţei şi întemniţarea regelui Francisc I fac din Spania o forţă îngrijorătoare pentru Europa. Secolul al XVI-lea a asigurat astfel Spaniei confirmarea puterii politice şi economice, triumful bogăţiilor venite din vastele colonii cucerite.

Înfrângerea revoltei protestanţilor din Ţările de Jos, în 1568, şi a turcilor, în bătălia de la Lepante, au asigurat creşterea autorităţii Spaniei, considerată stăpână a apelor Mediteranei.

Ultimele două decenii ale veacului al XVI-lea au fost dominate de personalitatea lui Filip al II-lea, campionul catolicismului, care a invadat Portugalia şi a decis trimiterea Invincibilei Armada contra Angliei, susţinătoarea Ţărilor de Jos. Expediţia a fost încheiată cu eşecul Spaniei şi cu pierderea hegemoniei asupra maurilor. La moartea lui Filip al II-lea regatul era încă imens, dar datorită războaielor neîncetate din ultimii 70 de ani şi construirii grandiosului ansamblu *Escorial*, cu toate bogăţiile aduse din America, Spania a fost obligată să facă împrumuturi enorme. Decadenţa Spaniei sub Filip al III-lea (1598-1621), Filip al IV-lea (1621 – 1665) şi Carol al II-lea (1665 – 1700) coincide cu expulzarea maurilor, cu obţinerea independenţei Ţărilor de Jos şi a Portugaliei, cu războiul de Treizeci de Ani şi cu pierderea teritoriilor din Ţările de Jos şi a regiunii Franche-Comté. Eşecurile vor culmina în secolul



TOLEDO. PUERTA BISAGRA

Scanned with OKEN Scanner

următor cu pierderea Gibraltarului şi a posesiunilor din Italia, Sicilia şi Sardinia.

În această curbă spectaculară a traseului evenimentelor istorice, Spania trăieşte în cultură influenţa culturii arabe, Renaşterea, Clasicismul şi stilul Baroc.

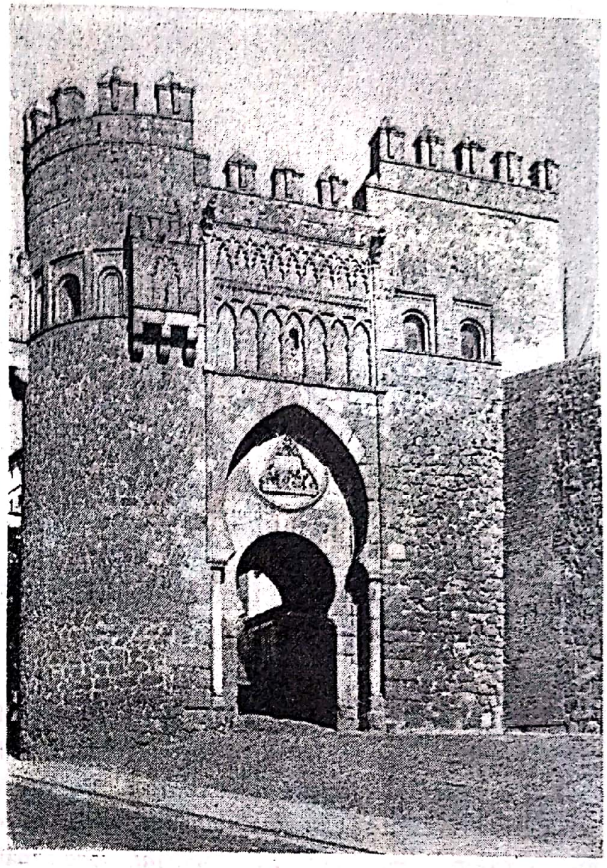
Arhitectura

La sfârşitul secolului al XV-lea şi în secolul al XVI-lea, cultura şi artele, arhitectura – construirea monumentelor civile şi religioase – au primit suflul nou al Renaşterii. Sub regina Isabella Catolica (1474 – 1504), politica de prestigiu a cuplului regal şi a marilor seniori a favorizat apariţia "stilului plateresc", cu decorarea exuberantă a faţadelor.

Colegiul *San Gregorio* de la Valladolid, cu decoraţia sa fastuoasă, este, în acest sens, cel mai important monument isabellian, recunoscut a fi creat "epocă" în întreaga Spanie. Concepţia decoraţiei, asemănătoare dantelei, de o bogată fantezie a motivelor ornamentale, aparţine lui *Juan de Juni*. Curtea interioară – *patio* – cu arcade susţinute de coloane spiralate, galeria superioară cu balustradă, interiorul cu arce şi timpane foarte decorate, friza cu ecusoane, aflată sub cornişă, alcătuiesc un ansamblu a cărui viziune, excesiv ornamentală, respiră influenţa orientală.

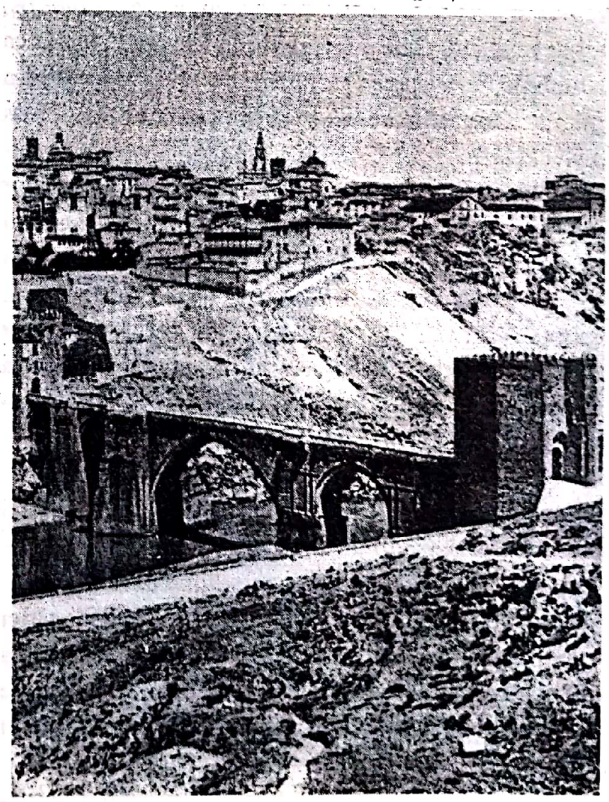
Secolul al XVI-lea cunoaşte un puternic curent naţional. Printre arhitecţi, *Alonso de Covarubias* (mort în 1570) este figura reprezentativă a epocii. Carol Quintul îi încredinţează lucrările marelui ansamblu *Alcazar* (1538 – 1551) din Toledo.

Secolul al XVI-lea se caracterizează în arhitectura spaniolă prin cristalizarea *stilului plateresc*. Expresie a grandorii maiestăţii regale, viziunea "plateresc㔠este prezentă în construcţia *Universităţii din Salamanca*. Decoraţia fină şi densă a stilului plateresc, munca de orfevrărie – *platero* – se apropie de stilul isabellian prin formele decoraţiei sculpturale şi extensia acestora pe întreaga faţadă. Din Italia va fi împrumutat repertoriul ornamental, de tip *groteschi*, precum şi pilaştrii şi cornişele. Influenţa artei Renaşterii italiene se va simţi în noul echilibru plastic al compoziţiei şi în folosirea formelor antice: arcul în plin cintru, coloanele şi antablamentele, frontoanele triunghiulare.

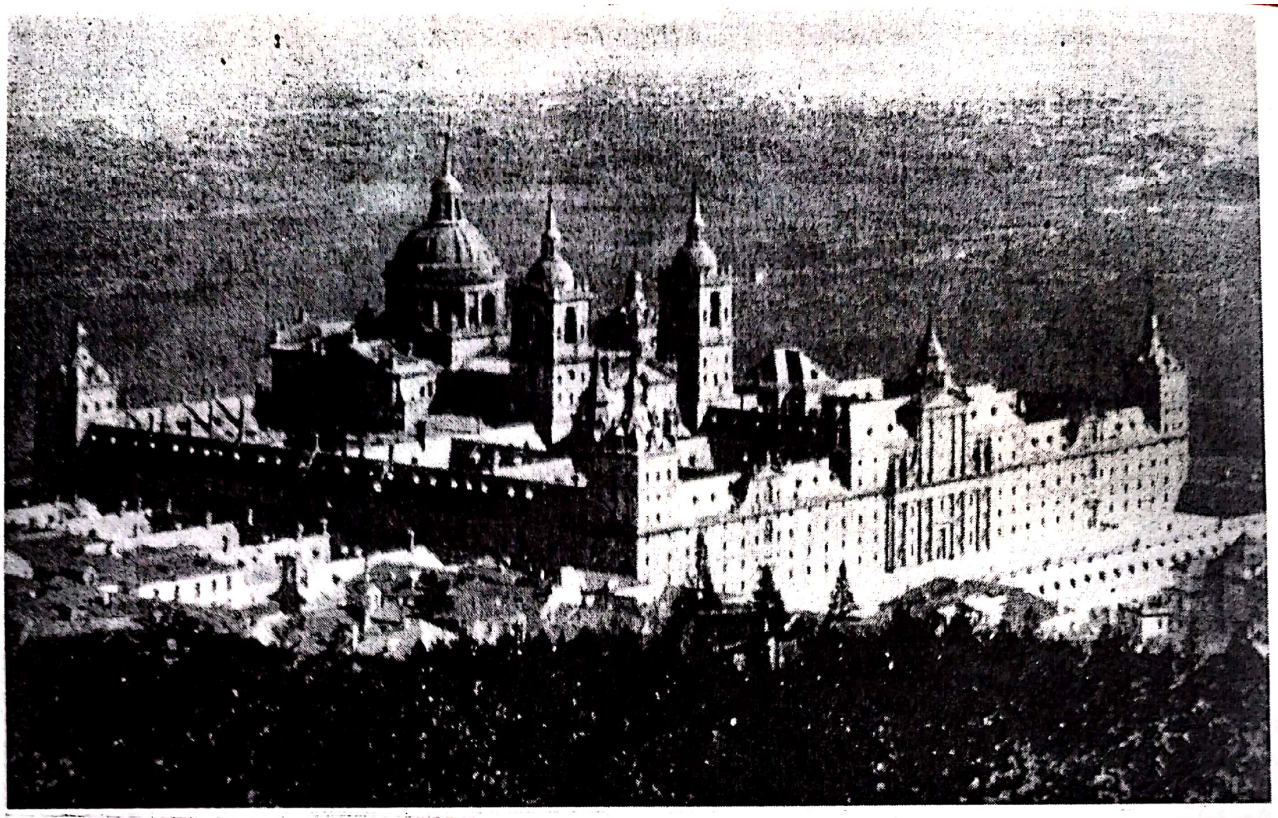


TOLEDO. PUERTA DEL SOL (SECOLUL AL XV-LEA)

TOLEDO. IMAGINE PANORAMICĂ



Scanned with OKEN Scanner



JUAN DE HERRERA. EL ESCORIAL

JUAN DE HERRERA (1530 – 1597), arhitectul favorit al lui Filip al II-lea, a fost reprezentantul acestei orientări de factură renascentistă. Pe lângă cele câteva biserici şi *Catedrala din Valladolid*, el a fost creatorul palatului *El Escorial*, cea mai impresionantă construcţie a epocii. Localitatea San Lorenzo de El Escorial, din apropierea Madridului, este locul în care Filip al II-lea decisese construirea grandiosului monument – mânăstire, necropolă regală şi, totodată, palat. În peisajul aspru şi pietros, cu vegetaţia arsă de soare, edificiul sever se înalţă ca o incintă fortificată. Turnurile de colţ, zidurile din granit, fără ornamente, definesc planul în forma grilei martiriului Sfântului Lorenzo. Eleganţa rezultată din proporţia şi din ritmul asimetriei ferestrelor nu reuşeşte să atenueze monotonia şi staticul perspectivelor orizontale ale ansamblului. Suprafaţa uriaşă, cu lungimea de 206 m şi lărgimea de 161 m, asigură dispunerea complexă a apartamentelor regale, a bisericii din interior cu o cupolă de 92 m, a Panteonului regal, Curţii regilor, Curţii evangheliştilor, colegiului şi bibliotecii.

Austeritatea şi neobişnuit de marea dimensiune, sobrietatea şi solitudinea siluetei construcţiei înălţate în peisajul neanimat de vegetaţie sau de mişcare citadină creează un sentiment de asprime desăvârşită. Palatul-mânăstire este expresia bogăţiei curţii spaniole, a vanităţii şi, în acelaşi timp, a particularei sensibilităţi artistice iberice, înlănţuite în paradoxurile fastului şi penitenţelor fanatismului religios. Asceza şi somptuosul de la El Escorial construiesc un spaţiu în care Barocul oferă un climat maiestuos şi rece.

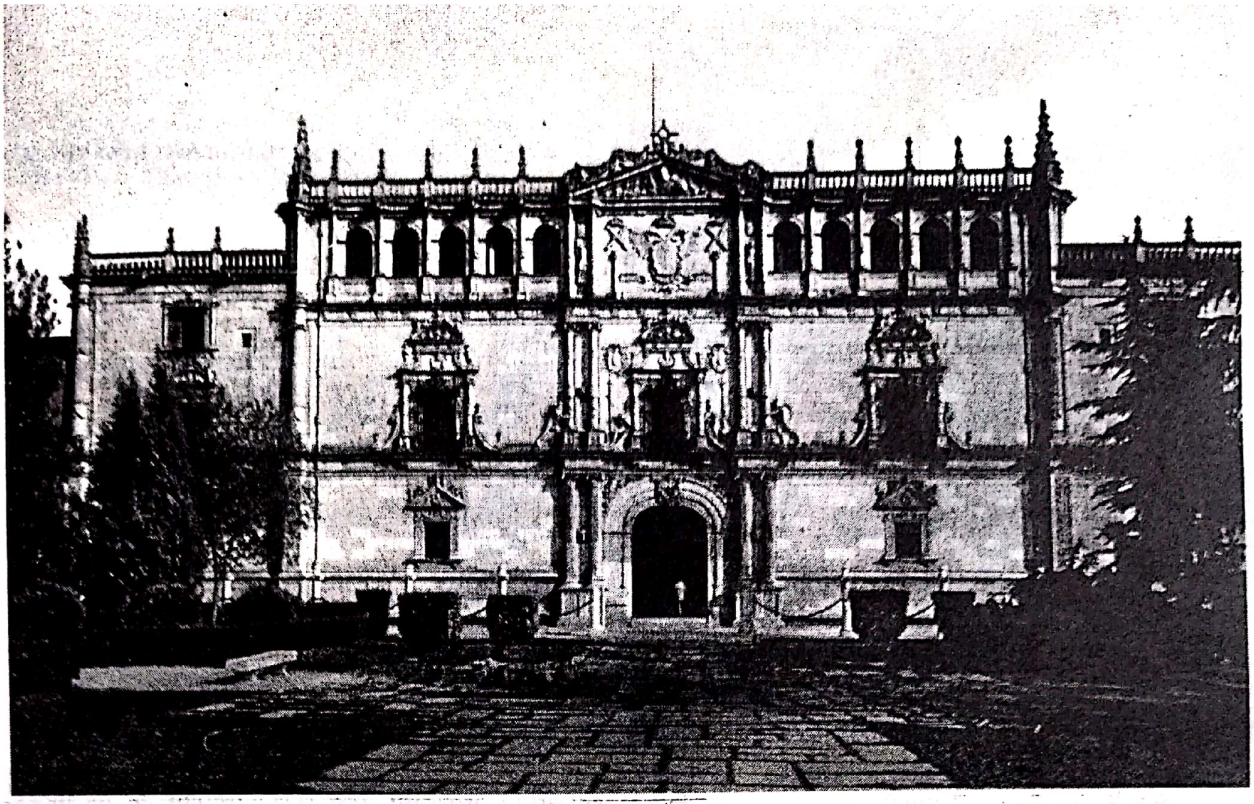
La Madrid, Renaşterea primeşte formele particulare ale influenţei artei italiene în *Plaza Mayor*. Monumentală, spaţioasă şi solemnă, piaţa are planul rectangular, cu edificiile construite din cărămidă aparentă, cu galerii şi arcade, în centru fiind împodobită, mai târziu, cu statuia ecvestră a lui Filip II, realizată în secolul al XVII-lea.

Concepţia unitară a ansamblului, ritmul echilibrat şi clasic al arhitecturii, eleganţa şi maiestatea viziunii spaniole fac din *Plaza Mayor* unul dintre reprezentativele exemple de arhitectură renascentistă spaniolă.

În secolul al XVII-lea, cupolele Barocului îşi fac apariţia în construcţiile religioase din Madrid şi Zaragoza. Exacerbarea formelor ornamentale, atât de prezentă ca nicăieri în altă parte, va cunoaşte expresia maximă a Barocului la sfârşitul secolului al XVII-lea şi în secolul al XVIII-lea. Stilul "*churriguerresc*", derivat din concepţia lui Jose Churriguerra (1665 – 1725), se va instala, în special, în arhitectura religioasă.

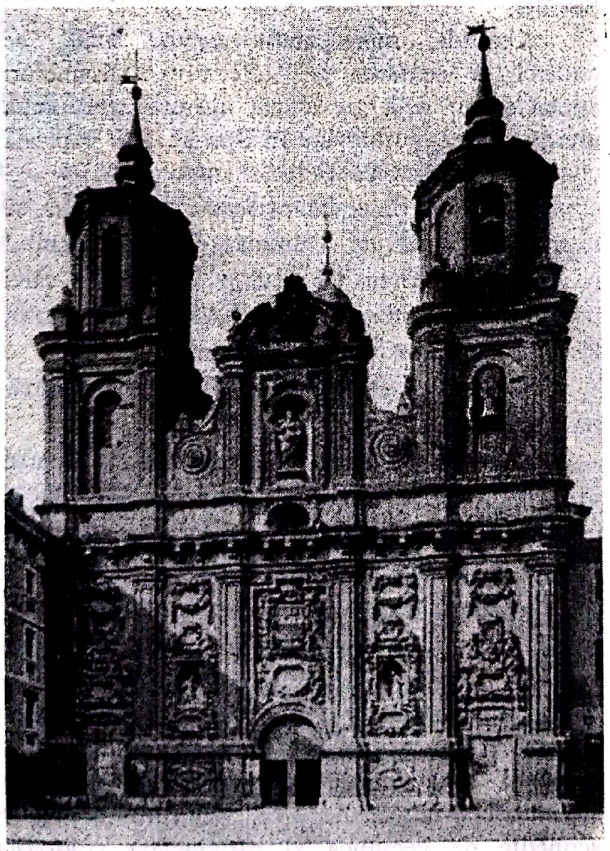
În peisajul sudic al Spaniei, prezenţa exotică a arhitecturii arabe este evidentă în câteva mari ansambluri aflate la Cordoba (Moscheea construită în secolele VIII – X), la Sevilla (*Alcazar*, 1360 – 1402) şi la Granada (edificiile ansamblului *Alhambra*).

Scanned with OKEN Scanner

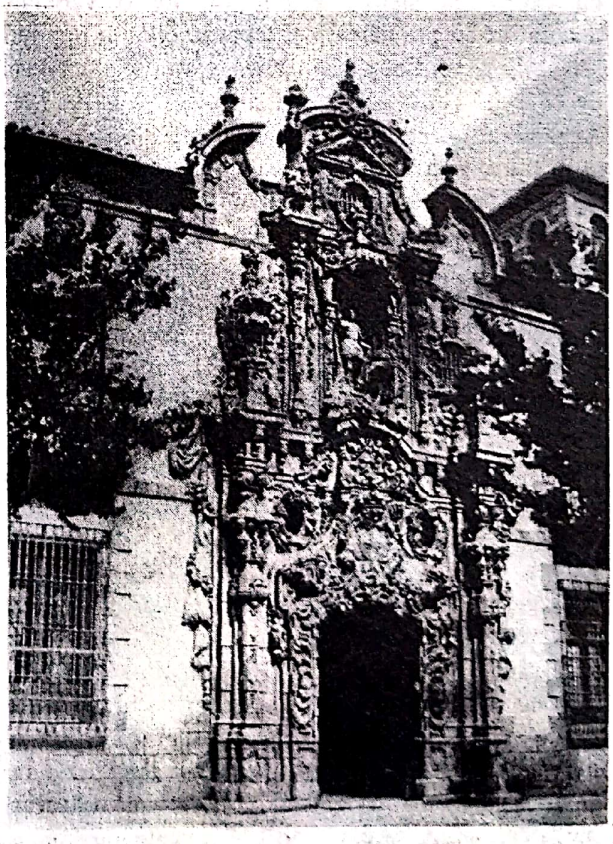


FAȚADA UNIVERSITĂȚII DIN ALCALA DE HENARES

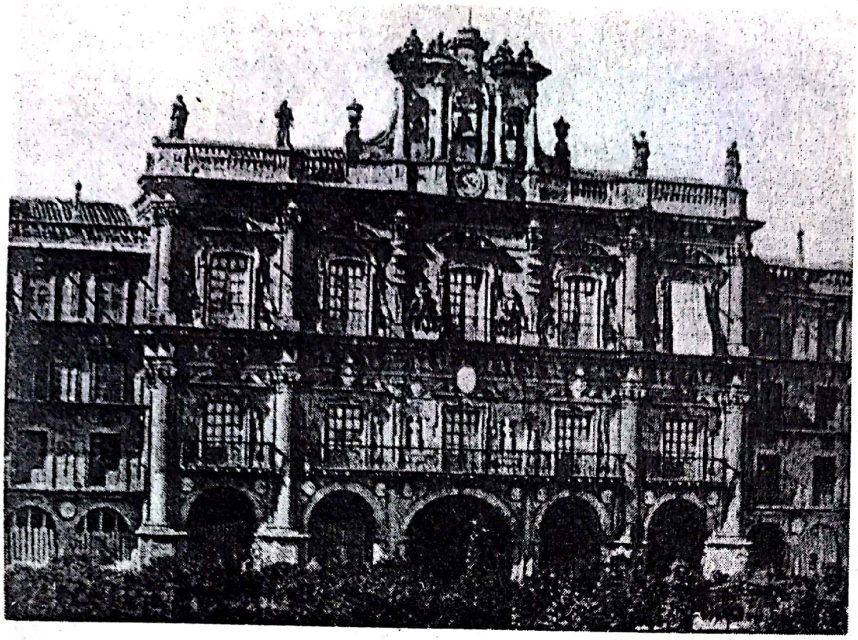
FRAY FRANCISCO BAUTISTA.
BISERICA SAN CAYETANO. ZARAGOZA



PEDRO RIBERA. HOSPICIO PROVINCIAL. MADRID



Scanned with OKEN Scanner



JOSE CHURRIGUERA. PRIMĂRIA. SALAMANCA

Sevilla, centru de cultură sudică, metropolă a Andaluziei, este puternic marcată de prezenţa artei arabe. Stilul *mudejar* al acesteia (rezultat din combinaţia elementelor maure cu cele creştine – elemente gotice şi de Renaştere) va fi asimilat în cadrul artei spaniole, îndeosebi, în arhitectura secolelor al XV-lea şi al XVI-lea. Arhitectura arabă, cu geometria stelară a bolţilor, de o varietate decorativă surprinzătoare şi inepuizabilă, în regimul simetriilor continue, îşi trăieşte formula estetică deplină în construcţia *Alcazar*-ului şi grădinilor. Ansamblul *Alcazar* – de mari dimensiuni, cu numeroase încăperi, coloane şi săli împodobite cu marmură, mozaicuri aurite, fier forjat şi decoraţii – este completat de vegetaţia mediteraneană şi subtropicală, palmieri şi portocali, într-un spectacol paradisiac. Rafinamentul ornamentului meandric, viziunea de tip feeric, auriurile mozaicului labirintic definesc estetica orientală. Zidurile albe şi colonadele graţioase, alternanţa tăcerilor cu susurul fântânilor, grădinile exotice cu bazine şi alei, împodobite cu dale colorate, fixează viziunea sensibilităţii arabe pecetluite în pământul iberic al continentului nostru. Poezia învăluitoare şi seducătoare a culorilor şi ritmurilor, a spaţiilor intime şi insinuante aparţine unui climat relevat de povestirile din *O mie şi una de nopţi.*

Urbanismul Sevillei suferă de lipsa ordinii şi logicii unui plan funcţional. Pitorescul străzilor înguste, asemenea unor galerii intime între grupurile locuinţelor, este întrerupt de surprinzătoare *patio*, cu bazin şi fântână, cu arcade şi statui, cu bănci şi mozaicuri sclipitoare. Culorile frecvente de orange, albastru, turquoise formează armonii de incandescenţe festive.

Piaţa publică, concepută ca un spaţiu decorativ somptuos, alătură prezenţa apei, a colonadelor şi faianţei policrome cu reflexe metalice. Stilul *mudejar*, amestec de elemente pitoreşti şi exotice este evident la *Alcazar*, la palatele şi casele Sevillei.

Granada, reprezentativ centru sudic, se remarcă, de asemenea, prin câteva mari ansambluri arhitectonice. Arta grenadină, apărută în evoluţia ultimă a artei musulmane în Spania, este expresia civilizaţiei rafinate a decadenţei arabe.

Alhambra (în arabă: *al hamra* = *cea roşie*, se explică prin faţada de cărămidă), edificiul construit pe o colină a Granadei, este o fortăreaţă a cărei incintă cuprinde patru edificii: Alcazaba, Alcazar, Generalife şi Palatul lui Carol Quintul.

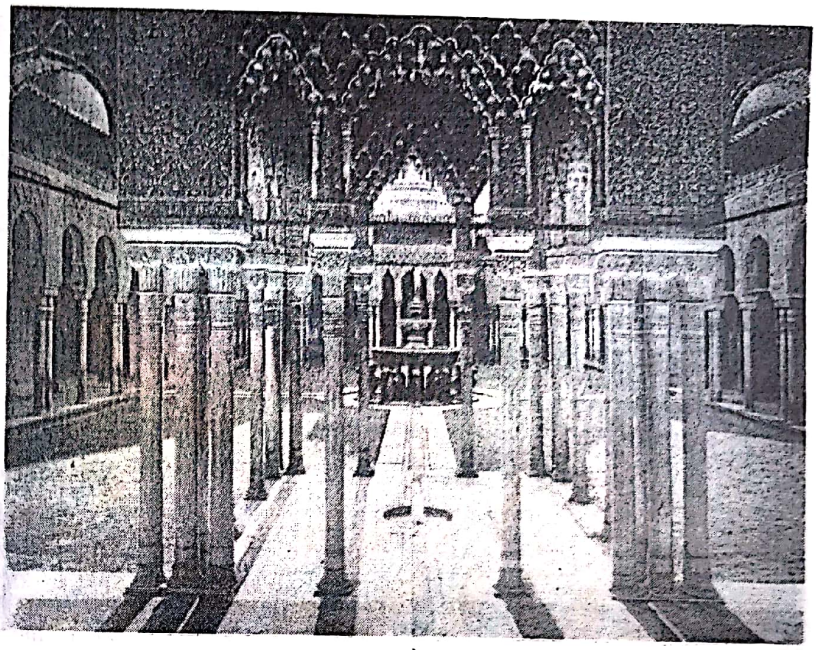
Alcazaba (secolele IX – XIII), prima fortăreaţă, este actualmente în ruine.

Alcazar (secolele XIII – XIV), cea mai importantă parte, păstrează *Curtea Mirţilor* şi celebra *Curte a leilor*. Pavată cu marmură albă, aceasta din urmă este înconjurată de o galerie de 128 coloane şi ornată cu o fântână centrală ai cărei lei, din marmură neagră, sunt exemplare rare ale statuarei islamice.

Decoraţia interioară a sălilor Alcazarului, Alhambrei – abundentă în stucaturi, sculptură în relief şi *ronde-bosse*, prin procedeul sculptării stalactitelor – suitele de arce, pandantive, cupole acoperite de ceramică şi marchetărie colorată,

Scanned with OKEN Scanner

CURTEA LEILOR.
ALHAMBRA. GRANADA



reflexele aurite creează ansamblul rafinat şi elegant, cu ecou puternic exotic al concepţiei estetice arabe. Cele două curţi ale complexelor marelui ansamblu, *Curtea Mirţilor* şi *Curtea leilor*, fac dovada fabuloasei fantezii, farmecului şi imprevizibilului pitoresc al arhitecturii arabe.

Generalife este reşedinţa de vară a suveranilor mauri, înconjurată de grădini cu somptuoase alei de chiparoşi.

Palatul lui Carol Quintul, înălţat în 1526 pe ruinele unui vechi edificiu arab, a fost construit de Pedro Machuca, arhitect cu formaţia şi pregătirea în Italia, la şcoala maeştrilor. Machuca a conceput palatul lui Carol Quintul, creaţie de tip clasic, în cerc înscris în pătratul vastei curţi. Edificiul se numără printre cele mai îndrăzneţe şi frumoase soluţii ale arhitecturii Renaşterii în Spania.

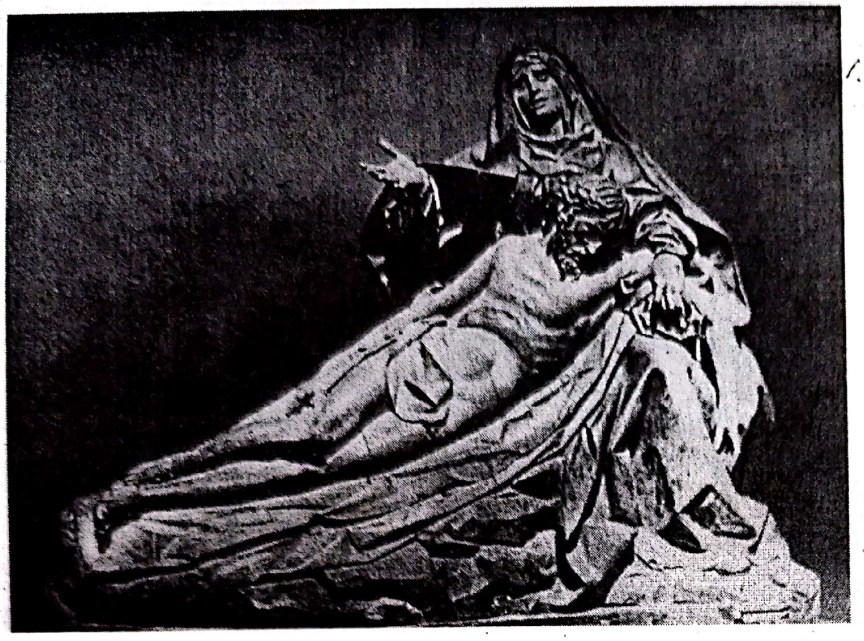
Sculptura

Contrareforma a fost receptată în zona creaţiei artiştilor, prin triumful catolicismului, o dată cu înălţarea numeroaselor edificii religioase şi a altarelor abundent împodobite cu aurul adus din America. Sculptura spaniolă a evoluat, pe traseele artei Renaşterii şi stilului Baroc, între asceză şi naturalism mistic. Sculptori ca *Juan de Juni, Gr.Hernández, Montañez* sau *Alonzo Berruguete* au excelat în realizarea sculpturii policrome, cu subiecte sacre şi personaje patetic îndurerate.

JUAN DE JUNI (mort în 1577) a răspuns climatului favorabil misticii, retoricii şi demonstraţiilor patetice îndeosebi în compoziţii, ca cea intitulată *Punerea în mormânt,* sau în statui imaginate, ca *Fecioara îndurerată.*

JUAN DE JUNI. FECIOARA DURERILOR (DETALIU).
VALLADOLID

Scanned with OKEN Scanner



GREGORIO HERNÁNDEZ. PIETÀ. VALLADOLID.

ALONSO CANO. SFÂNTUL FRANCISC DIN ASSISI. MUZEUL DIN TOLEDO

ALONSO CANO. MATER DOLOROSA

Scanned with OKEN Scanner

ALONZO CANO (1601 – 1667), sculptor, pictor şi arhitect, a trăit la Granada unde a realizat sculpturi (*Imaculata Concepţie, Sfântul Francisc din Assisi*) al căror ascetism a excelat prin spiritul religios.

Sculpturi din lemn pictat şi aurit, acoperit de culoare aplicată pe o uşoară preparaţie de ipsos, ofereau soluţii necunoscute în sculptura Renaşterii şi a stilului Baroc din alte ţări. Drapajul ascundea întregul corp al personajelor, în afara capului, mâinilor şi picioarelor. Uneori, însă, statuile primeau veşminte autentice, lucrate din catifea brodată sau postavuri cu fir de aur, devenind un fel de manechine, cu membrele superioare şi inferioare mai puţin bine articulate. Statui destinate procesiunilor religioase erau tratate într-o manieră naturalist-mistică. *Hristos* primea pe frunte coroana reală de spini, în vreme ce chipul *Fecioarei* avea pe obraz lacrimi de sânge. Trupuri torturate de martiriu, *Hristos* chinuit pe cruce erau subiecte preferate, soluţionate plastic în viziune patetică, corelate cu sentimentul mistic, de pietate exaltată, specific sensibilităţii spaniole.

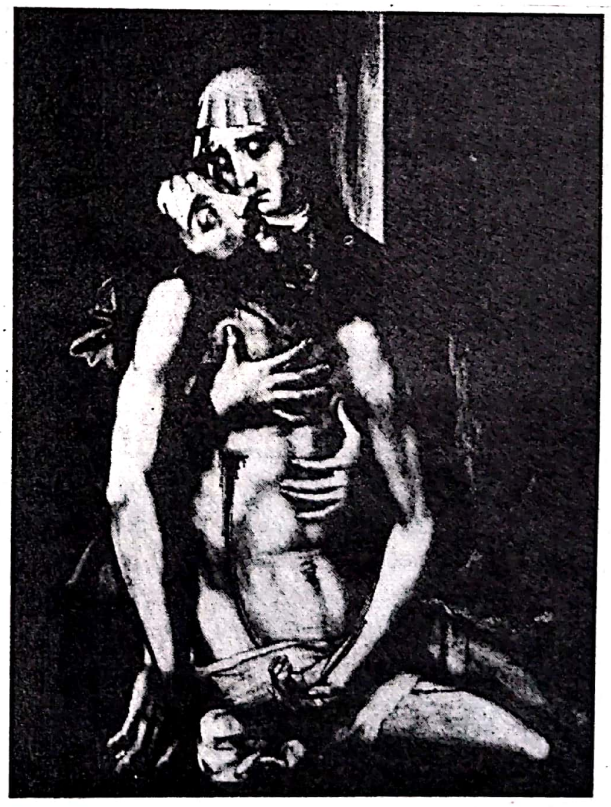
JUAN MARTIÑEZ MONTANEZ. MADONA. BERLIN

Pictura

În artele plastice, Renaşterea spaniolă s-a manifestat prin influenţa Italiei în glorificarea corpului uman, gustul pentru compoziţiile clare şi pentru portretistică. Manierismul, prin operele lui Luis de Morales sau ale altor admiratori ai picturii lui Leonardo şi Rafael, s-a înfiripat şi asimilat în reflexele dualităţii spiritului latin cu cel hispanic. Tot astfel, portretistica lui Antonio Moro, provenit din Ţările de Jos, va avea o puternică influenţă asupra dezvoltării portretului psihologic în pictura spaniolă.

ANTONIO MORO (Anthonis Moor, Van Dashorst, zis Antonio) (1517 – 1576), născut la Utrecht, era de origine olandeză. Elev al lui Van Scorel, maestru la Anvers în 1547, Antonio Moro a fost prezentat de cardinalul Granvella ducelui de Alba şi, prin acesta din urmă, a devenit pictorul de curte al lui Filip al II-lea. Pictorul a călătorit la Roma prin 1549, unde a descoperit şi admirat arta titanilor, a lucrat în Portugalia, Spania şi Anglia, apoi la Utrecht, Bruxelles şi Anvers, unde a rămas până la sfârşitul vieţii. Moro a fost primul portretist angajat la curtea regală a Spaniei. Galeria personajelor aparţinând familiei regale sau familiilor nobile spaniole (*Maria Tudor, Ioana de Austria, Ducele de Alba, Catalina – regina Portugaliei, Maria a*

LUIS MORALES. PIETÀ. ACADEMIA SAN FERNANDO. MADRID



Scanned with OKEN Scanner

ANTONIO MORO. PORTRETUL LUI HUBERT GOLZIUS, ISTORIOGRAFUL LUI FILIP AL II-LEA. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN. BRUXELLES

Ungariei, Margareta de Parma) a fost completată de portretele bufonilor şi piticilor *(Portretul unui pitic idiot, Piticul cardinalului Granvella, Bufonul Perejon*). Antonio Moro a înrâurit Şcoala de pictură spaniolă prin modul său personal de tratare a portretului, prin puternica individualizare a modelelor şi observarea tipologiilor acestora, prin analiza expresiei şi surprinderea caracterelor formelor. Atitudinea şi aşezarea "în poză" a personajelor, văzute de trei sferturi şi prezentate până la jumătatea corpului, oferă un ansamblu frumos şi armonios pictat. Diferenţele de calitate materială a texturilor somptuoase, epiderma catifelată a modelelor, bijuteriile preţioase construiesc un tip de portret impresionant prin detaliile picturale şi ansamblul sobru şi grav.

Caravaggismul este preluat din Italia cu o aplicaţie deosebită de pictorii spanioli, fascinaţi de spectacolul conflictelor puternice dintre lumină şi întuneric. Paleta tenebroasă şi efectele dramatice au creat coordonatele şcolilor din *Sevilla, Valencia, Toledo* şi, mai târziu, *Madrid.*

Pictura sevillană a secolului al XVII-lea a înregistrat numele unor artişti afirmaţi în trei remarcabile generaţii: *Pacheco*, portretist, teoretician şi maestrul lui Velázquez; *Herrera*, care impune suflul epic; *Zurbaran* şi *Murillo*. Viziunea clasică şi, respectiv, idealizantă a acestora va fi completată de modalităţile Barocului violent al lui *Valdes Leal*, creatorul numeroaselor portrete făcute lui Ignaţiu de Loyola, şi de viziunea puternic tenebrosistă a valencianului Iose de Ribera.

Personalităţile excepţionale ale secolului al XVII-lea, considerat "secolul de aur" al picturii spaniole, sunt *Velázquez* (Diego Rodríguez de Silva y), şeful şcolii spaniole, şi pictorul Domenikos Theotokopoulos, supranumit *El Greco*, datorită originii sale cretane.

Dacă Andaluzia, prin Zurbaran şi Murillo, şi Valencia, prin Ribera, dădeau personalităţile reprezentative ale Barocului şi ale *tenebrosismului* în pictura spaniolă, cei doi giganţi, Velázquez şi El Greco, afirmau noi concepte de spaţiu plastic şi de ecleraj asimilate ulterior în gramatica plastică a Barocului şi a picturii universale. Atât Velázquez, cât şi El Greco, asemenea tuturor marilor creatori, au depăşit cadrul circumscris al unui stil sau curent, ei înşişi fiind creatori de universuri originale, regeneratoare, devenite surse de inspiraţie pentru alţi artişti.

EL GRECO (1541 – 1614)

Viaţa şi opera. Figură singulară, ca viziune stilistică, în pictura premergătoare Barocului, El Greco şi-a definit opera asemenea tuturor creatorilor de geniu, sub semnul originalităţii şi forţei demiurgice.

Italienii l-au numit "Il Greco", adică *Grecul*. Numele adevărat era *Domenikos Theotokopoulos*, nume cu care îşi semna tablourile şi, mereu, cu litere greceşti. Geniul său depăşeşte cu mult epoca în care a trăit, anunţând ere ale artei viitorului. Destinul operei lui a cunoscut admiraţia, dar şi critica şi neînţelegerea contemporanilor care îl considerau "extravagantul El Greco". A cunoscut uitarea şi negarea. În secolul al XIX-lea se vorbea deschis despre "maniera lui sălbatică" şi despre paradoxurile operei lui. Numai la începutul secolului nostru opera lui El Greco a fost reevaluată şi preţuită la condiţia reală a suveranităţii, artistul fiind înţeles, considerat chiar, de unii teoreticieni, profetul şi premergătorul expresionismului modern. Din datele puţine, indiciile şi micile informaţii despre viaţa lui El Greco, consemnate de istoria artelor, punctăm câteva, care ni se par cruciale pentru destinul şi viitoarea operă a artistului.

Pictorul s-a născut la Candia, capitala Cretei, într-o familie bizantină, bine situată în societatea aristocraţiei locale. În pregătirea sa artistică, el a urmat o şcoală de elită, accesibilă, în secolul al XVI-lea, numai claselor privilegiate. Domenikos Theotokopoulos a trăit în Creta până la vârsta de 25 de ani. Se presupune că a călătorit, în acest interval, prin Grecia şi în jurul Cretei, în insule şi în Egipt,

Scanned with OKEN Scanner

EL GRECO. EL ESPOLIO (PRINDEREA LUI IISUS). SACRISTIA CATEDRALEI DIN TOLEDO.

Scanned with OKEN Scanner

EL GRECO. SFÂNTUL PETRU. EL ESCORIAL

că a văzut Delfi, Elefsina şi Atena. Este atestat, propriu-zis, ca pictor la 6 iunie 1566, după cum reiese dintr-un document semnalat de Anna Lodes. La şase luni după aceea, El Greco se află în Italia. Nu oriunde, ci la Veneţia, metropola artei, oraşul care aduna tradiţii şi cele mai strălucite vocaţii ale colorismului vremii. Veneţia artistică era dominată în acea epocă de personalitatea copleşitoare a unuia dintre titanii Renaşterii, de Tizian. Tânărul grec a ucenicit o vreme în atelierul lui Tintoretto, de la care a păstrat viziunea personajelor mult alungite, până la 11 capete, precum şi paleta cromatică spectaculară, atmosfera de miracol şi modul de pâlpâire a luminii pe forme. Foarte curând după venirea sa la Veneţia, într-o scrisoare din 12 decembrie 1567, Tizian îl recomanda pe tânărul pictor regelui Spaniei, Filip al II-lea, prezentându-l curţii spaniole ca "excelent tânăr pictor colaborator" al său.

În 1570, El Greco era la Roma. Într-o scrisoare datată 16 septembrie 1570, Giulio Clovio îl recomanda pe tânărul cretan lui Alexandro Farnese, care, din acel moment, îi devine protector. Alexandro Farnese şi Fulvio Orsini îi fac legătura cu autorităţi influente ale oraşului Toledo, aflate atunci în vizită la Vatican. Aceştia îl influenţează pe El Greco să vină în Spania. Prin aceşti spanioli, El Greco ajunge în Spania în 1577 şi primeşte, tot graţie intervenţiei lor benefice, primele contracte importante. La începutul anului 1577, primeşte un contract de mare amploare (*Înălţarea Fecioarei*, 401x229 cm, Chicago, Art Institute) pentru Santo Domingo el Antigua, contract onorat de artist în condiţii care îi aduc admiraţia unanimă a toledanilor. În luna iulie a aceluiaşi an el semnează contractul pentru Sacristia marii catedrale gotice a oraşului Toledo. Pictorul avea 36 de ani. După doi ani, prima sa capodoperă se năştea pe pământul Castiliei: *El Espolio*. Compoziţia cu subiectul *Prinderii lui Iisus* i-a adus pictorului admiraţia şi consideraţia toledanilor. Uriaşa suprafaţă roşie a cămăşii lui Iisus, privirea şi chipul iluminat, mâna adusă la piept construiesc imaginea sacră a eroului viziunii mistice a lui El Greco. *Cele trei Marii* au chipul spaniolelor concentrate în reculegere. Bărbaţi grupaţi în jurul lui Iisus sunt pentru pictor subiectul descifrării nuanţate a tipologiilor iberice. Deşi pictorul nu avusese prilejul, încă, să-şi manifeste întreaga ştiinţă în privinţa colorismului, această primă lucrare faimoasă făcea dovada uriaşei experienţe dobândite în Italia. Echilibrul dozajelor de culoare este surprinzător prin marea modernitate a alăturării tonurilor primare – galben, roşu, albastru – ca şi prezenţa tonurilor binare alăturate în complementaritate: violet-galben. Compoziţia este încărcată de profunde semnificaţii etice şi filosofice, El Greco subliniind, cu autoritate, distincţiile existente între valorile terestre şi valorile spiritului, între profan şi sacru, între abject şi sublim. El Greco este consacrat. *Puerta del Sol* îi rămâne deschisă veşnic. Din acest moment, destinul omului şi destinul artistului încep a se confunda cu cel al oraşului Toledo. Nedumeririle celor care nu şi-au găsit răspuns întrebărilor în legătură cu imprevizibila prezenţă a lui El Greco în Spania, cu transplantarea marelui grec de la un capăt al continentului la altul, presupunem că se vor risipi în urma prezentării succesiunii evenimentelor punctate mai sus. Trei sunt evenimentele cruciale ale cristalizării drumurilor, de destin, viaţă şi operă, ale lui El Greco. *Unul* este scrisoarea lui Tizian în care acesta îl recomandă

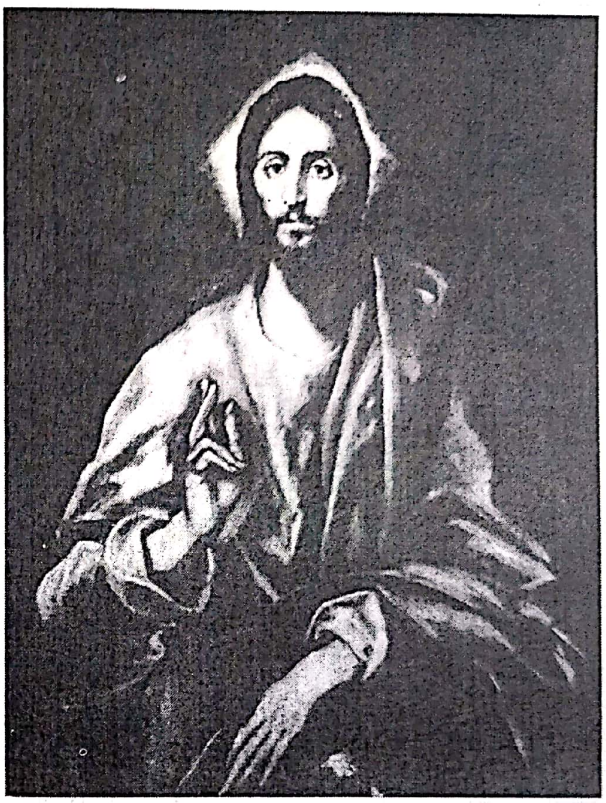
Scanned with OKEN Scanner

regelui Spaniei, Filip al II-lea, şi care explică prezenţa pictorului la Madrid. *Al doilea* moment important este marcat de scrisoarea lui Giulio Clovio adresată lui Alexandro Farnese la Roma şi care, la rândul său, îl recomandă toledanilor influenţi aflaţi atunci la Vatican. Momentul este urmat de decizia lui El Greco de a pleca în Spania, decizie hotărâtă şi de stăruinţa marilor săi protectori. *Al treilea* moment este legat tot de influenţa benefică, şi autoritară, a toledanilor, care, i-au asigurat pictorului primele contracte la Toledo. Iată cum, o dată cu plecarea lui El Greco din Creta la Veneţia şi apoi din Italia în Spania, inelele se leagă în acelaşi sens. El Greco se află în Spania nu condus de hazard, capriciu sau impuls, ci de raţiuni superioare care i-au trasat călătoria vieţii şi operei într-un unic sens, cel al afirmării geniului său. Înţelegem cum, în ambianţa strălucitoarei Veneţii şi a operei celebre a lui Tizian sau a lui Michelangelo de la Roma, tânărul pictor grec nu ar fi putut să-şi impună originala şi austera personalitate. Plecat în Spania şi ajuns la Madrid, la curtea lui Filip al II-lea, pictorul se va îndrepta către Toledo, către vechea capitală castiliană, cetatea marilor orgolii ale spiritului umanist spaniol, oraşul ascezei, misterioaselor iniţieri şi iluminări. Căutarea mediului prielnic creaţiei şi afirmării operei de către un mare artist este legea supremă a creatorilor. Toţi marii artişti au ştiut-o din instinct şi au îndeplinit-o ca act înalt al devoţiunii şi voinţei superioare. Michelangelo făcea uimitoarea afirmaţie într-una din scrisori: "Trebuie să faci orice ca să-ţi poţi realiza sculptura şi să o faci să vieţuiască". El Greco şi-a căutat destinul, ascultându-şi protectorii înţelepţi; a trăit nobil, a muncit ca un iluminat şi a creat ca un inspirat.

În 1585, el se instalează la Toledo într-un grup de apartamente ale reşedinţei marchizului de Villena şi lucrează în atelierul încărcat de comenzi. Deşi Toledo devine patria operei sale, lucrările i se cer stăruitor şi la Sevilla.

Însinguratul şi asprul Toledo l-a absorbit şi l-a fascinat pe El Greco toată viaţa. Cervantes, Lope de Vega şi Gongora, poetul Paravicino şi Tereza de Avilla au adorat Toledo ca şi El Greco. Gongora şi Paravicino, prieteni ai pictorului şi admiratori ai operei acestuia, îi dedică sonete, chipurile lor fiind adeseori subiectul schiţelor şi studiilor premergătoare ale nemuritoarelor portrete realizate de El Greco.

Când la 7 aprilie 1614 pictorul dispărea din viaţă, în vârstă de 73 de ani, toledanii îi aduceau



EL GRECO. IISUS BINECUVÂNTÂND

cuvenita cinste, acompaniindu-l la *Santo Domingo el Antigua*, unde marele cretan avusese primul său contract în Spania.

Opera lui El Greco grupează compoziţii cu subiecte mitologice (*Laocoon*, National Gallery, Washington), compoziţii cu subiecte religioase, acestea fiind cele mai numeroase în opera pictorului (*El Espolio, Hristos în Grădina Măslinilor, Alungarea din templu, Înălţarea lui Iisus, Înălţarea Fecioarei, Adoraţia păstorilor, Logodna Fecioarei*) sau compoziţii inspirate din contemporaneitate – uneori cu aluzii religioase ori simbolice (*Înmormântarea contelui de Orgaz*).

Chipurile personalităţilor cunoscute ale oraşului Toledo completează galeria impresionantă a portretelor pictate de El Greco. *Don Antonio de Covarrubias, Don Diego de Covarrubias*, portrete de spanioli contemporani cu pictorul, impresionează prin caracterul ascet şi expresia concentrată şi pătrunzătoare. Monahi de la mănăstirile spaniole aflate în apropierea oraşului i-au inspirat lui El Greco portrete cu titlul numelor de apostoli sau sfinţi creştini *(Sfântul Petru, Sfântul Francisc din Assisi)*.

Scanned with OKEN Scanner

EL GRECO. ÎNMORMÂNTAREA CONTELUI DE ÒRGAZ. BISERICA SANTO TOMÉ. TOLEDO

În peisajele pictate de El Greco, oraşul Toledo a rămas subiectul preferat al pictorului. Ziua sau noaptea, Toledo este imaginat de El Greco fie sub efectele apropierii furtunii sau cataclismelor geologice, fie cu o tensiune particulară, ca în aşteptarea săvârşirii unui miracol sacru. Opera lui El Greco evoluează sub semnul astral al legăturii pictorului cu oraşul nimbat de mister şi asceză.

Capodoperele se succed. De la compoziţiile grandioase, dedicate regelui Filip al II-lea, până la portretele tulburătoare ale lui Nino de Guevara sau peisajele iluminate halucinant ale Toledo-ului, fiorul marii arte îşi face simţită prezenţa în dimensiunile originalei viziuni a picturii lui El Greco.

Sentimentul patosului mistic, imaginile încărcate cu starea de extaz şi implorare, adeseori, sunt acompaniate de forme contorsionate şi de proiecţia lor în spaţiu, sugerând materia în levitaţie şi anunţând spaţiul baroc. Siluetele mult alungite, exagerarea atitudinilor tensionate dramatic (*Laocoon*), braţele înălţate tragic spre cer în imaginile cu viziuni simbolice ale Apocalipsului (*Deschiderea celui de-al Cincilea Sigiliu,* Metropolitan Museum, New York) conturează excepţionalitatea spectacolului vizionar al picturii lui El Greco.

Paleta colorismului veneţian şi armoniile picturii lui Tintoretto reverberează în cromatica pânzelor lui El Greco, sunt vizibile, îndeosebi, în prezenţa culorilor primare.

Raporturile tonurilor complementare şi relaţiile calorice între tonurile reci şi tonurile calde sunt dispuse în savante dozaje de cantităţi, acordate cu griurile colorate. Petele de culoare acoperă suprafeţe mari, vibrate pictural.

Lumina pare a veni din spaţii necunoscute, scânteiază sau pâlpâie ca flăcărui, aleargă pe forme, lasă umbre misterioase într-un dialog al incandescenţelor şi al obscurităţii.

El Greco foloseşte efecte de clarobscur tenebrosist înaintea experienţelor lui Caravaggio. În zona luminată reflectorul dizolvă culoarea pigmentului, ca şi când aceasta ar fi macerată de forţa iradierii, transformând-o în alb. Zonele de umbră sunt acoperite cu griuri colorate şi transparente. Pigmentul atinge saturarea în zonele semiumbrei şi intră în obscuritate totală acolo unde întunericul acoperă culoarea, trecând-o în griuri întunecate şi grele. Între lumină şi întuneric, în zona intermediară dintre ele, pigmentul îşi trăieşte propria viaţă cu intensitatea purităţii maxime. Griurile colorate, arginturile şi sidefurile au străluciri fosforescente şi scânteieri. Lumina pare că aleargă neîntrerupt în flăcărui şi pâlpâiri pe forme, transformând materia cunoscută în ireal şi fantastic.

Spaţiul plastic urmează legi diferite de cele ale perspectivei lineare ori cromatice aplicate de pictorii italieni sau flamanzi ai Renaşterii. Un nou spaţiu plastic este imaginat de El Greco prin discontinuitatea luminii şi dezarticularea direcţiilor omogene.

Receptarea plurioculară a spaţiului fizic şi transferarea acestuia în suprapuneri şi etajări, amplificarea dinamicii formelor, fracturarea luminii de fulgere sugerează spaţii neantice.

Atitudini contorsionate, alungirea proporţiilor personajelor creează un univers dramatic, opus seninătăţii artei Renaşterii. Spaţiul terestru şi spaţiul celest sunt imaginate ca spectacol panoramic al perspectivelor abisale. Cerurile sunt traversate de nori halucinanţi. Cognoscibilul se transformă în ireal şi fantastic. Întregul spaţiu, cerul şi pământul, zguduite de un imaginar dezastru cosmic, aparţin viziunii miracolului şi spectacolului apocaliptic.

Flacăra luminii creează un joc al vibraţiilor culorii, cu totul unic ca interpretare faţă de soluţiile contemporanilor lui. Pictorul trăieşte incandescenţa credinţei creştine, a extazului rugăciunii şi sentimentul implorării adresat divinităţii.

Scanned with OKEN Scanner

EL GRECO. ÎNMORMÂNTAREA CONTELUI DE ORGAZ. (DETALIU DIN PARTEA CENTRALĂ A COMPOZIŢIEI)

EL GRECO. CARDINALUL INCHIZITOR DON FERNANDO NIÑO DE GUEVARA. METROPOLITAN MUSEUM. NEW YORK

Asemenea spaţiului, lumina este încărcată cu valorile misterului sacru. Spaţiul grecoian este marcat, totodată, şi de poetica stranie şi misterioasă a evocării *Pavanelor*. Caracteristice poeziei provensale, *Pavanele*, prezenţe eoliene din preajma venirii toamnei, aduc aerul anunţător de schimbare. Ele sunt încărcate cu vibraţiile intensei nelinişti.

Atmosfera specifică *Pavanelor*, evocată de lumina albă şi de cerurile vaste, bântuite de norii alungaţi de curenţi neaşteptaţi, personajele rătăcind în atmosfera încărcată de anxietate creează starea specifică a ambianţei tablourilor lui El Greco. Suspendarea în aşteptarea evenimentului, starea tulbure, uneori patetică a personajelor pictate de artistul cretan, nostalgia şi chemarea depărtărilor necunoscute reunesc un univers sensibil premergător picturii suprarealiste şi picturii metafizice a secolului al XX-lea.

Analiza operei intitulate *Înmormântarea contelui de Orgaz* (biserica *Santo Tomé*, Toledo) oferă, poate, mai demonstrativ decât alte lucrări ale pictorului, descifrarea esteticii grecoiene. De la compoziţia bizantină articulată în registre, El Greco ajunge la structura etajată, articulată în zona terestră şi zona celestă, precum şi la formularea spaţiului deschis, fără limite de cadru. O dată cu aceasta din urmă, spaţiul baroc este anunţat şi prin sensurile de direcţie divergentă, prin sugerarea desfăşurărilor către înălţimi infinite. Compoziţia de la biserica *Santo Tomé* impresionează nu numai prin dimensiunile remarcabile, ci şi prin ştiinţa susţinerii unui ansamblu cu numeroase personaje.

Dispunerea grupurilor de participanţi, ordonată în simetrii faţă de axul median vertical, marcat la primul nivel de trupul contelui de Orgaz, evoluează în asimetrii la nivelul superior, prin mijlocirea eclerajului.

Reflectoare de lumină cad abrupt şi descoperă dramatic zone direcţionate oblic, accente dispuse în zigzag aduc în atenţie detalii supuse unei perpetue nelinişti. Abandonarea structurii piramidale a ima-

Scanned with OKEN Scanner

EL GRECO. VEDERE DIN TOLEDO
PE TIMP DE FURTUNĂ.
METROPOLITAN MUSEUM. NEW YORK

ginii renascentiste lasă loc ritmurilor turmentate. Compoziţia dinamică, *racourci*-urile şi proiecţiile în spaţiu, efectele scenice se îmbină cu cele de spectacol miraculos.

Plutirea îngerilor înaripaţi, zborul draperiilor, încununarea contelui de Orgaz în viziune de glorie în zona superioară a compoziţiei formulează, încă de acum, una dintre ecuaţiile plastice ale spaţiului baroc.

Sentimentul de pietate, puternic impregnat viziunii de ansamblu, articulează toate elementele şi creează liantul vibrant al imaginii.

Fizionomiile participanţilor la eveniment au trăsături specifice nobililor spanioli. Aristocraţi înveşmântaţi în catifele negre, cu gulere şi manşete din dantelă albă, monahi cu feţele plecate răsărind din umbra glugilor se aliniază în jurul contelui defunct, îmbrăcat în zale şi susţinut de înalţii prelaţi, împodobiţi cu mantii somptuos aurite. Privirile personajelor invocă, mâinile stilizate sunt asemănătoare alungirii flăcărilor de lumânare, şi par a se dematerializa sub tăria rugăciunii. Dialogul privirilor imploratoare, încărcate de lacrimi sau de lumină, dialogul mâinilor sunt măsură a adorării sacrului. Atmosfera solemnă este animată de fiorul ritualului religios şi misterios. Registrul celest prezintă primirea triumfală a contelui de Orgaz printre aleşi.

Înmormântarea contelui de Orgaz este nu numai capodopera pictorului în privinţa ştiinţei şi artei compoziţiei, ci şi sinteza expresivă a concepţiei sale despre realităţile fizice şi metafizice. Chipul transfigurat de concentrare şi credinţă, exersat în iniţiere mistică, primeşte în fizionomia fiecărui personaj pictat expresia de iluminare a trăirii mistice.

Atras de climatul discuţiilor filosofice şi de ambianţa misticii, trăind în mijlocul Toledo-ului ascet, nu este de mirare că El Greco a creat o pictură înaripată de viziunea metafizică.

Compoziţiile sale cu caracter sacru sunt inspirate din Noul Testament: *Buna Vestire* (Modena), *Înălţarea Fecioarei* (Chicago, Art Institut), *El Espolio* (Catedrala, Toledo), *Hristos în Grădina Măslinilor* (London, National Gallery), *Înălţarea lui Hristos* (Prado, Madrid), *Logodna Fecioarei* (Muzeul Naţional de Artă, Bucureşti), *Închinarea Păstorilor* (Muzeul Naţional de Artă, Bucureşti; Muzeul Santa Cruz, Toledo).

Scanned with OKEN Scanner

Din lumea ecleziastică, personalitatea şi chipul cardinalului şi marelui inchizitor Niño de Guevara (Metropolitan Museum, New York) i-au inspirat lui El Greco capodopera realizată de pictor la vârsta de 66 de ani.

Unul dintre cele mai puternice şi mai fascinante portrete din istoria picturii, *Cardinalul Inchizitor Don Fernando Niño de Guevara*, este prezentat de El Greco înveşmântat în splendida haină de înalt prelat cu pelerina de culoare roşu-violet. Marele Inchizitor priveşte pătrunzător, din spatele lentilelor, către cel care îl imortalizează. Fără a-i ascunde infirmitatea mâinii stângi, El Greco fixează reflectorul atenţiei asupra expresiei reci a privirii cardinalului şi asupra uşoarei oboseli, contrastantă cu chipul său neîndurător. Cei doi, pictorul şi modelul, se studiază reciproc. Deşi observată în detalii de microscop, infirmitatea mâinii stângi este tratată cu discreţie de El Greco, în vreme ce cealaltă mână a lui Guevara pare pură imaginaţie a pictorului. Fascinantă prin frumuseţea expresivă, mâna dreaptă se defineşte ca una dintre cele mai frumoase mâini pictate în istoria portretului. Mâna spiritualizată de asceză, mâna sublim de frumoasă prin neconcreteţe, mâna de martir apare *paradoxal* alăturată ideii de Mare Inchizitor. El Greco compune şi imaginează ceea ce doreşte să exprime. Materie şi evanescent primesc sensuri estetice, fundamental expresive. Fastul roşului-violaceu, scânteierea luminii deasupra mătăsii, griul argintiu al dantelei, faldarea amplă a drapajului hainei oferă un spectacol estetic a cărui voluptate picturală rareori a fost depăşită de opera altui pictor, de-a lungul veacurilor.

Lui Paravicino, pictorul i-a făcut, de asemenea, un portret intitulat *Fratele Hortensio Felix de Paravicino* (Museum of Fine Arts, Boston), care se numără printre cele mai puternice ca expresivitate psihologică în arta secolului al XVII-lea.

Idealul de frumuseţe feminină se defineşte în opera lui El Greco în coordonate estetice foarte diferite faţă de ceea ce pictorul văzuse în arta veneţienilor. Venit din Creta în Italia, El Greco gustase bucuria exaltării poetice a frumosului ideal al poeziei lui Dante şi Petrarca şi al picturii lui Botticelli. Idealul armoniei kalokagathiei antice greceşti, simţit de El Greco o dată cu bătaia inimii, era îmbogăţit de fiorul poeziei italiene a Trecento-ului şi Quattrocento-ului inspirate de chipul Beatricei, Laurei şi Simonetei Vespucci. Cu toate acestea, ecourile bizantine ale ambianţei cretane îşi fac simţită prezenţa în viziunea pictorului. El Greco, venit din Grecia prin Italia, propunea Spaniei un ideal de frumuseţe diferit de cel al Renaşterii florentine sau veneţiene. Adorarea sacrului, cuviinţa şi candoarea, starea de pietate, caracteristice expresiei *Sfintei Veronica* (Muzeul Santa Cruz,Toledo), defineau noua dimensiune estetică şi filosofică a concepţiei lui El Greco despre idealul de frumuseţe feminină.

În peisaj, *Toledo* este subiectul revenit cu insistenţă în opera lui El Greco, pictorul imaginându-l transfigurat-poetic. Oraşul aspru şi sever este transformat de pictor în bijuterie gigantică, luminată incandescent de fulgere şi străluciri de miracol.

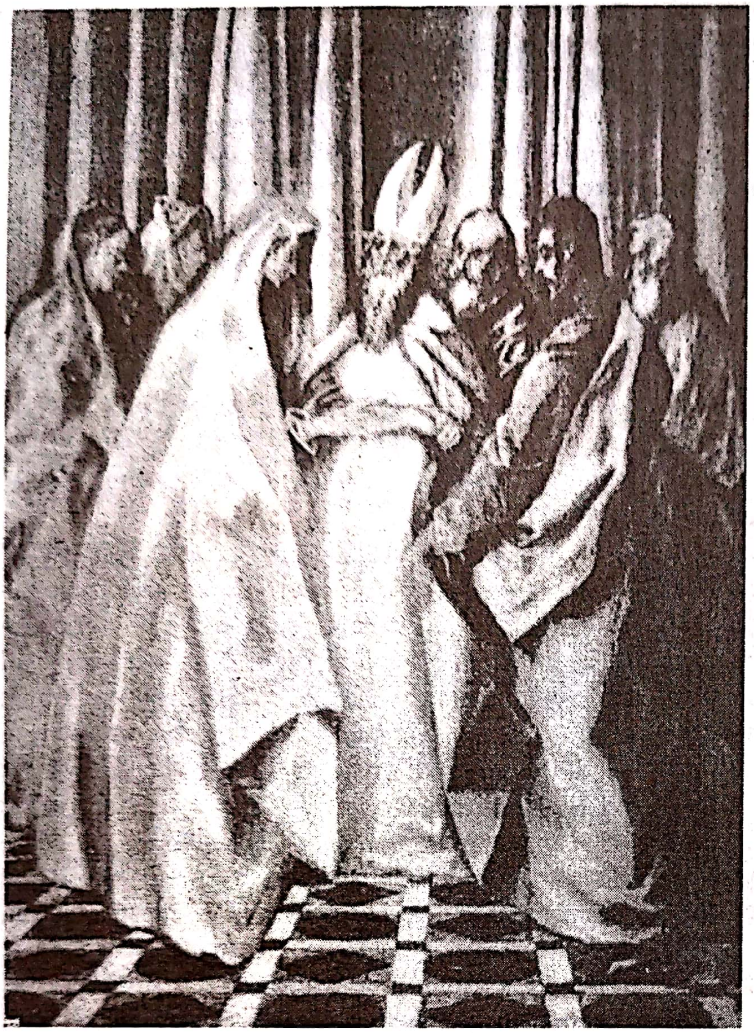
Extaz şi tăcere, amestec de ireal, fantastic şi real, silueta oraşului Toledo (*Vedere din Toledo* – Metropolitan, New York) se contopeşte cu imaginaţia artistului în marele spectacol ascensional al formelor luminii şi culorii. Miracolul este inserat dramatic în panoramice ale oraşului cu poduri, turnuri, porţi şi ziduri crenelate, cu Alcazar şi catedrale lanceolate, cu desfăşurări misterioase de siluete, alungite pe stânci şi, întâlniri cu cerul. Fulgerul alb străbate şi vibrează spaţii, pâlpâie pe forme, dizolvă, dematerializează şi construieşte un vast şi grandios spectacol cosmic, de lumină şi nimburi. Cosmosul se recreează demiurgic prin El Greco, în peisajele evocatoare ale Toledo-ului. Lumina fosforescentă pare datorată unor evenimente geologice devastatoare şi transfigurată miraculos în spectacol vizionar. Astfel, în opera lui El Greco totul are ca suport interior iluminarea şi revelaţia.

Conţinutul filosofic al operei lui El Greco conturează sintezele la care a ajuns artistul traversând rigorile diferitelor religii şi ajungând la mistica ascezei şi sublimării morale.

Fiinţele pictate de El Greco par a aparţine categoriilor umane şi sociale obişnuite cu exerciţiile de asceză şi mistică. Epurarea spiritului, ascensiunea spiritului către sacru se reliefează ca expresie a setei de absolut.

Viziunea operei lui El Greco aduce în istoria picturii o interpretare profund originală, care trasează ordini secrete între zonele cardinale ale religiilor, precum şi articularea armonioasă a sintezelor între răsărit şi apus. El leagă estul şi vestul continentului, situându-se în afara restricţiilor inchizitoriale, îşi permite libertăţi de opinie, afirmă libertatea de gândire a artistului mare.

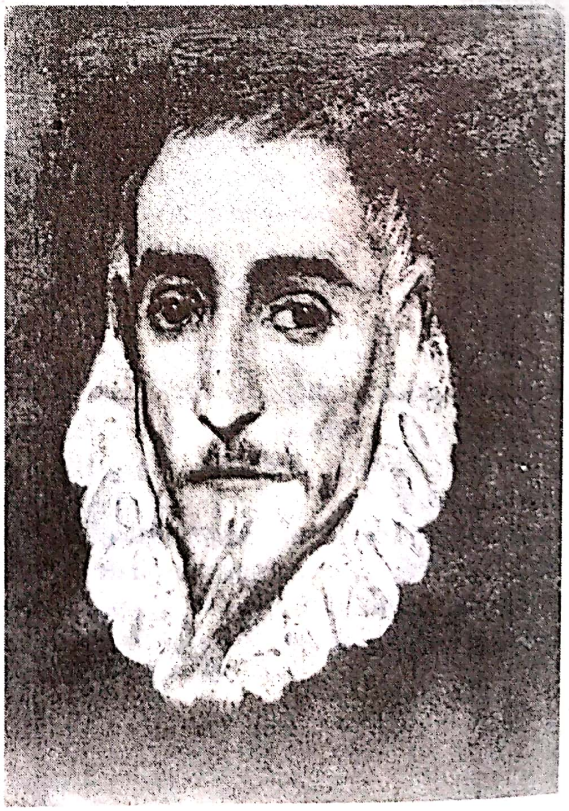
Scanned with OKEN Scanner



EL GRECO. LOGODNA FECIOAREI.
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ. BUCUREȘTI

EL GRECO. SFÂNTA VERONICA. MUZEUL SANTA CRUZ. TOLEDO

EL GRECO. PORTRETUL UNUI NECUNOSCUT. PRADO



Scanned with OKEN Scanner

Profund originală, impresionantă în epocă, prin asceza şi frumuseţea purificării fiinţei umane, viziunea artei lui El Greco rămâne o lecţie continuă pentru acei ce caută starea de sublimare a spiritului. În timp, lucrările lui El Greco, nu numai că nu au pierdut forţa emoţiei şi semnificaţiilor etice, ci dimpotrivă, în decursul secolelor, sensibilitatea umană a dobândit o mai largă capacitate de receptare şi pătrundere a sensurilor estetice complexe ale operei marelui pictor.

Chemarea către mister, vocaţia ascezei, dimensiunea ascensiunii spiritului l-au purtat pe El Greco din zonele fierbinţi şi pasionate ale răsăritului Mediteranei către "Puerta del Sol" a Podişului Castiliei, unde severitatea, rigorile şi respectul pentru sacru erau prielnice condiţiei purificării.

Insularizat în constelaţia geniilor, El Greco ne-a dăruit opera originalei sale viziuni, probă a exaltării ardente a spiritului, orizonturile expansiunii metafizice, dimensiunea flamboiantă a aspiraţiei şi ascensiunii umane către transcendent.

RIBERA, Jose de, *Lo Spagnoletto* (1591 – 1652). Ca mai toţi pictorii şi artiştii spanioli ai epocii, membri ai familiilor bine situate, burgheze sau chiar nobile, Ribera a primit o aleasă educaţie în copilărie. Iniţierea artistică, dobândită sub autoritatea pictorilor locali, a completat-o în Italia, idealul său fiind copierea anticului, socotit sinteză a naturii. Ribera a vizitat nordul Italiei, Genova, Parma şi Veneţia, unde a avut revelaţia colorismului strălucitor al picturii Renaşterii veneţiene. Aici a studiat problemele cromatismului savant şi ale luminozităţii subtile, caracteristice armoniilor picturilor lui Carpaccio şi Bellini, Giorgione şi Tizian. La Roma a admirat frescele lui Michelangelo şi Rafael cât şi modernitatea tenebrosismului lui Caravaggio. Viziunea dramatică şi eclerajul violent al clarobscurului caravaggist l-au entuziasmat până la exaltare şi i-au decis rămânerea în Italia vreme îndelungată. S-a stabilit în sud la Napoli, viceregatul Spaniei, unde clarobscurul său patetic a creat o adevărată şcoală, pictorul fiind numit *Lo Spagnoletto*.

Ribera abordează subiecte libere, cu personaje de la periferia societăţii, asemănătoare celor din lucrările lui Caravaggio. Viziunea acestuia îl pasionează şi îi dă curajul unei interpretări personale. Subiecte din Biblie ori mitologie sunt pentru Ribera pretexte de prezentare a chipurilor populare de spanioli, uzaţi de munca grea, slabi şi osoşi – chipuri de ţărani sau fizionomii alese din plebea oraşului cu feţele ridate şi aspre, arse de soarele

EL GRECO. CARDINALUL INCHIZITOR DON FERNANDO NIÑO DE GUEVARA. BUDAPESTA

Mediteranei. Aşa sunt prezentaţi *Arhimede* şi *Sfântul Bartolomeu*. Martiriul şi teroarea, introduse cu mult în urmă de Torquemada şi păstrate de tradiţia Inchiziţiei, atmosfera Contrareformei i-au inspirat lui Ribera compoziţii cu imagini de copii cerşetori sau infirmi (*Scălâmbul*), scene cu realităţi dramatice, observate şi interpretate de Ribera cu un patos al realităţii concrete, aproape de fanatism.

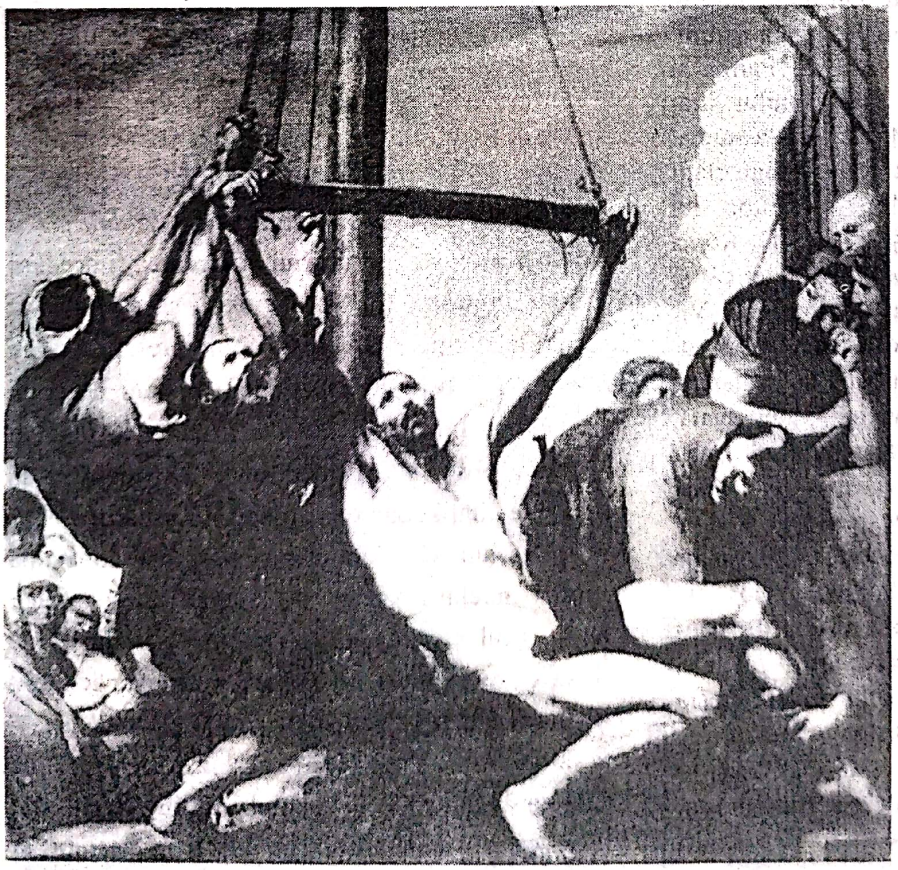
Desenul său demonstrează ştiinţa dobândită în urma îndelungilor ani de studiere a anatomiei. Clarobscurul caravaggist, obsedant, este dirijat de Ribera către punerea în valoare a dramei acţiunii. Tensiunea trăirilor, tragismul situaţiilor sunt urmărite de pictor ca zone de interes major. Realităţile brutale trăite de poporul spaniol sunt interpretate de Ribera cu o vădită implicare afectivă, pasiune şi

Scanned with OKEN Scanner

revoltă. Aplecarea asupra suferinţelor omeneşti şi tragediei biologicului îl definesc în extrema sensibilitate şi solidaritate cu cei în dificultate. Viziunea evocatoare a supliciilor, a strigătului sfâşietor al durerii fizice şi spirituale (*Martiriul Sfântului Bartolomeu*) este ecoul sufletului sudic-latin, încărcat de patos, total opus severităţii austere protestante.

În morfologia epocii Ribera aduce multe soluţii noi. Schemele compoziţionale complexe, de fiecare dată altele, nu mai sunt cele clasice. Structurile stabile şi echilibrate ale Renaşterii, piramida şi triunghiul, sunt înlocuite de soluţiile Barocului. Diagonala, vârtejul, curba, spaţiul deschis sau anularea cadrului sunt folosite cu precădere de Ribera. Mare cunoscător al anatomiei, el pictează corpul uman în mari pachete musculare, valorate de clarobscur tenebrosist care lasă epiderma luminată, tratată pictural. Ribera rezolvă nuanţat suprafeţele de culoare, valorile intensităţilor de umbră şi întuneric. Uneori foloseşte *vernis*-uri şi creează îndrăzneţe şi diferite soluţii de anvelopare a formelor; alteori atacă brutal contrastele valorice, detaşarea suprafeţelor închise pe fundalul de lumină. Sentimentele spaniole de patos dramatic, de pasiune vibrantă, oscilând între naturalism şi idealism, sunt întrunite nu numai în operele lui Ribera, ci şi în cele ale lui Murillo şi Zurbarán.

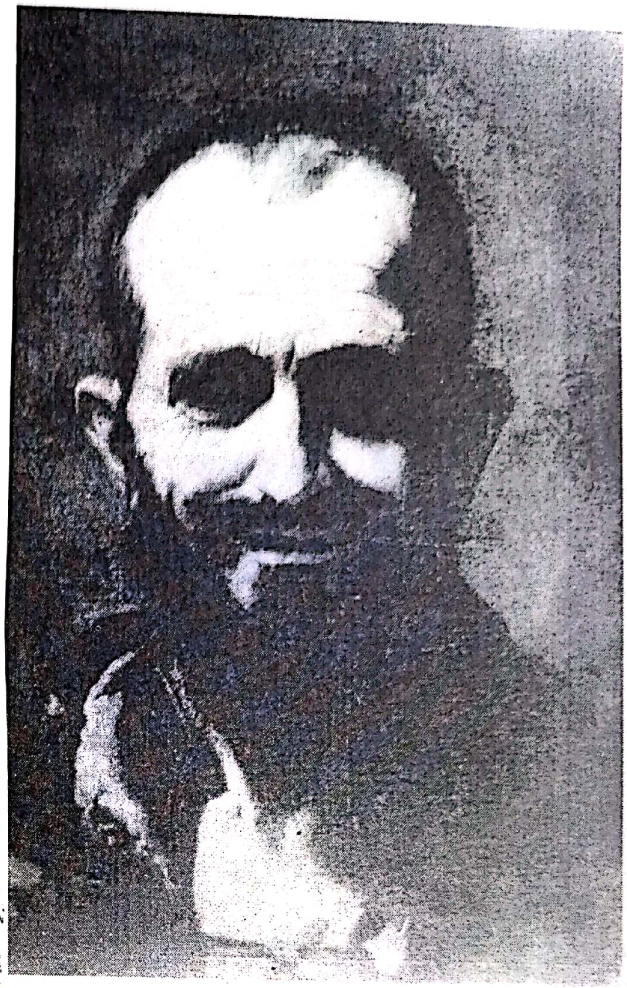
RIBERA. ARHIMEDE



RIBERA. MARTIRIUL SFÂNTULUI BARTOLOMEU. PRADO. MADRID

Scanned with OKEN Scanner

RIBERA. SCĂLĂMBUL. MUZEUL LUVRU. PARIS



RIBERA. ARHIMEDE. DETALIU

ZURBARÁN, Francesco de (1598 – 1664) aparţine *Şcolii sevillane* în care există interesul deosebit pentru observarea realităţilor concrete. Zurbarán nu a părăsit Spania niciodată. Rămas la Sevilla, a lucrat în mediul mistic al mânăstirilor din Andaluzia, pentru care a realizat cea mai mare parte a operelor sale. Câteva scurte călătorii la Madrid, la invitaţia lui Velázquez, l-au adus în ambianţa nobilă a curţii regale. Opera lui Zurbarán cuprinde suite de tablouri cu subiecte inspirate din viaţa monahală, destinate a decora interioarele instituţiilor ordinelor religioase. Descompletate în timp, lucrările sunt răspândite izolat în marile muzee, fără ca azi să se poată reconstitui ansamblurile iniţiale. Apariţia *Sfântului Apostol Petru în faţa Sfântului Petru Nolascul* sau *Viziunea Sfântului Petru Nolascul: Ierusalimul ceresc* sunt compoziţii în care sfinţii sunt prezentaţi în martiriu, în rugăciune sau în viziune celestă. Strania interpretare vizionară şi rezolvările compoziţionale inedite formulează concepţia unei picturi total diferită de cea manieristă a epocii.Observaţi în rugăciune sau în meditaţie, călugării şi episcopii pictaţi de Zurbarán au atitudini liniştite, fără exaltările artificial extatice sau teatrale ale personajelor pictate în interpretarea italienizantă, la modă.Expresia calmă a chipurilor, fizionomiile individualizate trăiesc starea autentică de credinţă. Vocaţia artistică de portretist a lui Zurbarán este evidentă în nuanţarea psihologiilor chipurilor de călugări şi în transfigurarea evocatoare a realităţilor austere, specifice vieţii monahale. Concentrarea şi reculegerea modelelor în solitudinea reflecţiei îl preocupă, îndeosebi, pe pictor. *Călugărul capucin*, imaginat în eclerajul puternic tenebros, sau *Sfântul Francisc din Assisi*, ţinând în mână craniul, simbol al efemerului vieţii omeneşti, dau măsura capacităţii interpretative a lui Zurbarán.

Uneori, subiectele religioase, chiar scenele de martiriu ale vieţii lui Hristos – *Crucificarea* sau *Hristos îndurerat de coroana spinilor* – primesc un aspect laic.

În general, compoziţia religioasă este concepută de Zurbarán în etaje suprapuse. În *Gloria Sfântului Toma din Aquino*, personajele terestre sunt dispuse în registrul inferior, iar cele celeste în registrul superior. Compoziţii ca *Adunare de prelaţi*

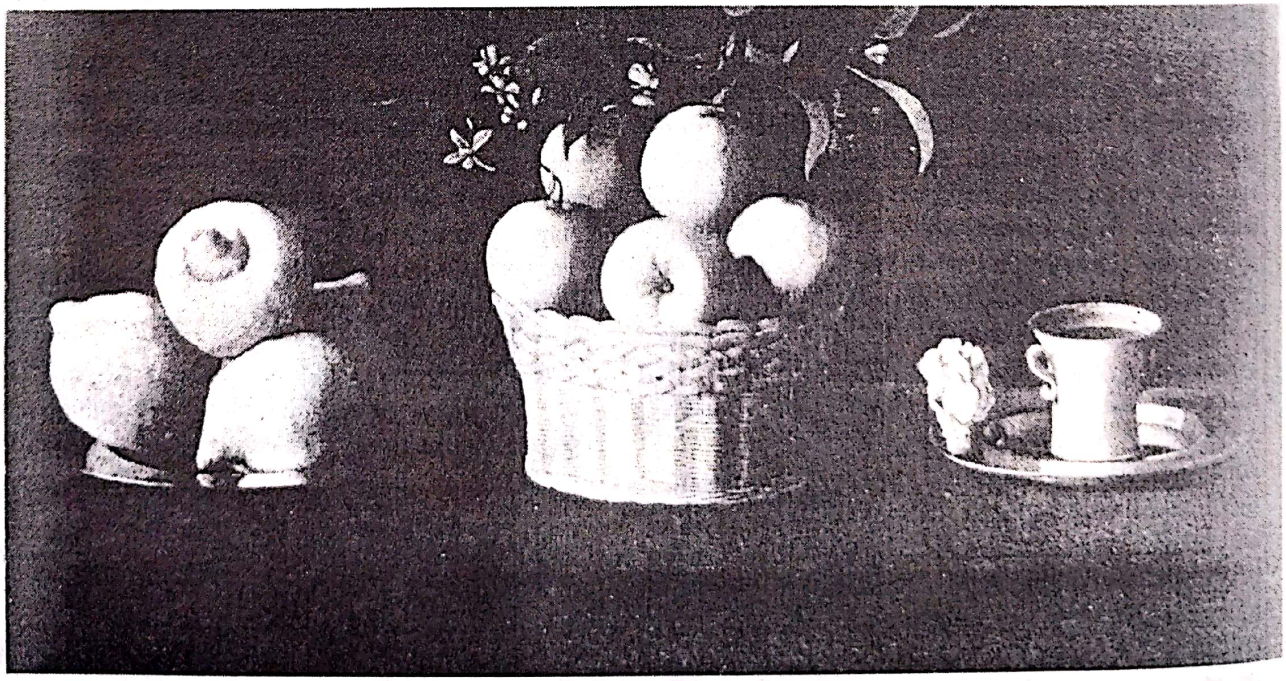
Scanned with OKEN Scanner

ZURBARÁN. SFÂNTA CASILDA PRADO. MADRID

sunt pretexte pentru Zurbarán să creeze galerii de portrete, cu prezenţe marcate de cotidian şi biologic, chipuri grave, de înţelepţi şi cărturari, aflaţi la diferite vârste.

Cromatic, paleta lui Zurbarán se caracterizează prin brunurile şi tenebrele eclerajului de influenţă carravagistă. Alteori, excelează nu numai prin superbele alburi incandescente ale rasei călugăreşti, ci şi prin armonii, neaşteptat de strălucitoare. Seria de tablouri prezentând sfinte (*Sfânta Casilda* – Prado – şi *Sfânta Marina* – Museo Provincial, Sevilla) impresionează atât prin caracterul total laic, precum şi prin paleta fastuoasă. Sfintele pictate de Zurbarán sunt spaniole frumoase, burgheze sau nobile, înveşmântate în bogatele şi elegantele costume ale epocii. Pictorul descifrează tipologia femeii spaniole, supleţea siluetei şi nobleţea atitudinii, subliniază distincţia personajelor, prestanţa şi demnitatea lor. Violetul faldurilor ample, efectele de argint şi evocarea mătăsii grele, albastrul, roşul şi orange-ul îndrăzneţ ale costumului Sfintei Casilda construiesc unul dintre marile spectacole ale colorismului picturii spaniole. Alteori, suprafeţele de roşu şi verde, alăturate negrului catifelat din veşmintele *Sfintei Marina* uimesc prin efectele strălucirii şi bogăţiei pigmentare. Autoritatea picturalului tablourilor lui Zurbarán se constată în tratarea nuanţată a suprafeţei şi în vibrarea tuşei. Subtilul raporturilor calorice sau al

ZURBARÁN. LĂMÂI, PORTOCALE ŞI TRANDAFIR, COLECŢIA CONTINI-BONACOSSI. FLORENŢA.



Scanned with OKEN Scanner

ZURBARÁN. SFÂNTUL BONAVENTURA PE PATUL DE MOARTE

ZURBARÁN. RUGĂCIUNEA MARIEI COPIL

relaţiilor dintre complementare se desfăşoară sub semnul dozajului savant al cantităţilor de culori reci sau calde, bine hrănite de substanţa cromatică. Remarcabilă, de asemenea, este calitatea mătăsoasă ori catifelată a tonurilor. Armoniile inedite, ansamblul echilibrat al intensităţilor luministice îl definesc pe Zurbarán ca un mare şi rafinat cunoscător al clar-obscurului şi, în aceeaşi măsură, ca unul dintre marii pictori şi colorişti ai generaţiei lui.

MURILLO, Esteban Bartolomé (1618 – 1682) primeşte şi el o educaţie aleasă. Murillo a învăţat pictura la Madrid, unde vreme de doi ani şi jumătate a studiat operele veneţiene şi picturile lui Rubens şi Van Dyck, aflate în colecţia regală. Murillo a fost privit prieteneşte de către Velázquez, a cărui operă a influenţat sensibilitatea tânărului. Întoarcerea sa la Sevilla a fost urmată de succese şi de numeroase comenzi. Pictorul a murit la 64 de ani, în urma unui accident ivit la Cadix, când Murillo a căzut de pe schela ridicată pentru pictarea unei fresce la care lucra.

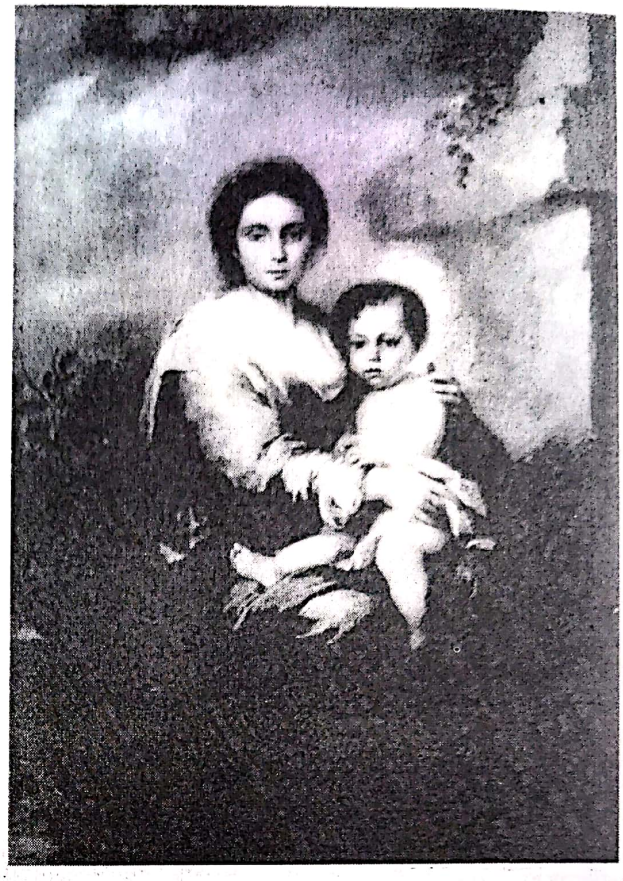
Opera lui Murillo se caracterizează prin prezenţa subiectelor religioase, de extaz mistic sau de iluminare. Inspirate de scenele văzute pe străzile Sevillei, subiectele laice se referă la scene cu copii părăsiţi, vagabonzi şi în zdrenţe, o lume de abandonaţi prezentă şi în literatura timpului. De curând, apăruse în dramaturgia spaniolă tipul picaresc, aspectele colorate şi pitoreşti sau urâte ale moravurilor societăţii spaniole, pe care Murillo le introduce în picturile sale, cu savoare, în cadrul scenelor de gen. El pictează şi subiecte mitologice, soluţionate într-o problematică plastică, restrânsă la spectacolul raporturilor nete între lumină şi întuneric.

În compoziţiile religioase pictorul prezintă personaje şi scene populare care evocă viaţa săracă a Sevillei. Murillo transformă, uneori, subiectul sacru în scene de gen. *Naşterea Fecioarei*, concepută în viziune tenebrosistă, prezintă compoziţia desfăşurată pe diagonală, cu personaje a căror gesticulaţie declamatorie şi efecte vădit teatrale se înscriu în viziunea şi interpretarea specifice stilului Baroc.

Cele mai cunoscute compoziţii religioase ale lui Murillo au caracter idealizant, uneori, de un suav dulceag. *Imaculata concepţia*, imagine a Înălţării Fecioarei la cer, înconjurată de îngeri, cu semiluna şi norii la picioare, a fost reluată de Murillo în numeroase variante, şi a devenit caracteristică

Scanned with OKEN Scanner

MURILLO. IMMACULATA CONCEPTION. PRADO. MADRID



MURILLO. MADONA CU PRUNCUL

MURILLO. PORTRET

MURILLO. CERŞETORI

Scanned with OKEN Scanner

viziunii lui, în aceeaşi măsură ca şi scenele cu copii abandonaţi.

Reprezentant glorios al *Şcolii sevillane*, Murillo a creat o pictură a Andaluziei visătoare şi idealiste, dar şi a Spaniei picareşti, plebeiene şi pitoreşti, cu accente naturaliste, aşa cum o făcuse, cu pasiune, şi valencianul Ribera.

VELÁZQUEZ (1599 – 1660)

Viaţa şi opera. În etajul marilor personalităţi ale artei culorii, Velazquez este considerat astăzi, unanim, printre întemeietorii picturii moderne, iar după aprecierea lui Jean Cassou, el este "cel mai pictor dintre pictori".

Diego Rodriguez de Silva y Velázquez s-a născut la Sevilla. A trăit la Madrid şi Escorial, la Curtea lui Filip al IV-lea. A fost de două ori în Italia. A admirat cu exaltare colorismul lui Tizian. A avut revelaţia modernităţii picturii lui Rubens. Când El Greco, marele cretan, pierea din viaţa artistică a Toledo-ului, Velázquez avea 15 ani. Cum pentru pictura secolului al XVII-lea a fi cunoscător însemna să cunoşti "o ştiinţă", având multe puncte comune cu ceea ce putea însemna să cunoşti fizica sau medicina, viitorul mare pictor spaniol plecă la Veneţia să studieze pictura ca ştiinţă a culorii. Considerată de epoca lui Velázquez unicul loc unde ştiinţa picturii fusese acumulată de experienţe seculare, Veneţia era considerată atunci "Şcoala coloritului". Tânărul sevillan, îndrăgostit de colorismul voluptuos şi de picturalul plenar al lui Tizian, rămâne nepăsător în faţa paletei nevibrate a lui Rafael. În admiraţia pentru culoare şi lumină, Velázquez a îmbinat conceptele picturii lui Tizian cu cele ale lui Rubens. Sinteza picturii lui Velázquez a întrunit cuceririle cromatismului veneţian cu geniul picturalului, înălţat la o cotă estetică, neatinsă până la el de vreun alt artist. De la *Menine, Infanta Marguerita*, portretul Papei Inocenţiu al X-lea, or portretele regelui Filip al IV-lea, până la compoziţiile savante şi chipurile de hidalgo, de monştri, pitici şi cerşetori, Velazquez a pictat realităţile vizuale, "cum sunt în esenţa lor şi cum sunt în situarea lor", potrivit afirmaţiei esteticianului spaniol Eugenio d'Ors.

Opera lui Velázquez cuprinde compoziţii cu caracter istoric (*Las Lanzas*, Prado, Madrid) sau inspirate din contemporaneitate (*Las Meninas, Las Hilanderas*, Prado, Madrid), compoziţii cu subiecte inspirate, aparent, din Biblie sau mitologie, de fapt, pretexte de fixare a situaţiilor de viaţă văzută, trăită în Spania (*Iisus în casa Mariei şi Martei, Închinarea magilor, Apollo şi Vulcan*), precum şi portrete, de o mare diversitate tipologică şi socială, sau pictură de nud (*Venus şi Cupidon*, Institutul Courtauld, Londra) şi peisaj (*Villa Medici*). De la oştiri până la efigia unor capete încoronate, de la prozaicele scene de "bodegones" – scene de bucătărie – până la imaginea grădinilor italiene, tulburătoare prin farmec şi freamăt, Velazquez a transfigurat cu ochi de pictor tot ce a văzut în jur.

Concepţia filosofică a pictorului ordonează rigori existenţiale ale căror semnificaţii reverberează în cultura universală cu aura geniului. Pictura lui Velázquez este demonstraţia misionară a vocaţiei artistice dedicate atât valorilor estetice, cât şi valorilor etice. Capodoperele lui Velázquez, ca şi cele ale lui Rembrandt, probează condiţia etică a picturii mari care, fără tensiunea conţinuturilor grave, nu poate exista. A cunoaşte omul, aspiraţia acelei vârste europene a veacului lui Velázquez, acoperă o mare parte a operei pictorului spaniol.

VELÁZQUEZ. IISUS ÎN CASA MARTEI ŞI MARIEI. NATIONAL GALLERY, LONDRA

Scanned with OKEN Scanner

VELÁZQUEZ. BĂUTORII (LOS BORACHOS). MUZEUL PRADO. MADRID

Pictorul monştrilor şi piticilor, al hidalgo-ului spaniol nu a căutat frumuseţea în sensul esteticii platoniciene, a întreitului concept de armonie: frumos, bine şi adevăr, după cum nici Rembrandt nu avea s-o caute.

Idealul canonic kalokagathic, al binelui şi frumosului, al proporţiei de 7 capete din epoca lui Fidias, Miron şi Policlet sau al idealului canonic al Renaşterii nu au supravieţuit în arta epocii baroce. Artiştii veacului al XVII-lea au pictat urâtul sau monstruosul cu aceeaşi fervoare a picturalului ca şi frumosul proporţiilor ideale. Ribera a fost unul dintre cei care au adus urâtul în pictură, uzura vârstei înaintate, infirmitatea.

Murillo a observat şi el chipurile de cerşetori şi de vagabonzi, realităţile dure ale biologicului alterat, tot aşa cum procedase, cu un secol înaintea pictorilor spanioli, Caravaggio. Sublinierea unor laturi ale dizarmonicului naturii umane îl preocupă şi pe Velázquez, încă din tinereţe, în compoziţii ca *Băutorii (Los Borachos),* sau, mai târziu, în portretele monştrilor şi piticilor.

Reprezentanţii Casei de Austria, sau celebrul portret făcut *Papei Inocenţiu X* erau chipuri pictate cu dezinvoltură şi ochi nemilos, calităţi regăsite mai târziu în operele lui Goya. Velazquez descifrează umanul, în aceeaşi măsură, în aspectele fascinante, grave ori demne de compătimire. Dramatica desfăşurare a întrebărilor luciditătii în faţa oglinzii sufletului, relaţia dintre raţiune şi subconştient, când este vorba de portretele celebre ale piticilor (*Don Antonio el Ingles*) şi ale monştrilor de la curte (*Idiotul din Coria*), ne dezvăluie infinita compasiune şi înţelegere umană a pictorului pentru cei în impas.

Privirea grea a tragicului portret al piticului *Sebastian de Morra* (Prado) sau expresia înţeleaptă, de filosof, a chipurilor de hidalgo *(Aesopus, Moenippus*, Prado) ne introduc în universul existenţial al operei, în dimensiunea profund gravă a conţinuturilor artei lui Velázquez. În portretele piticilor, reflexul dramei urcă valorile morale la rangul celei mai înalte recunoaşteri.

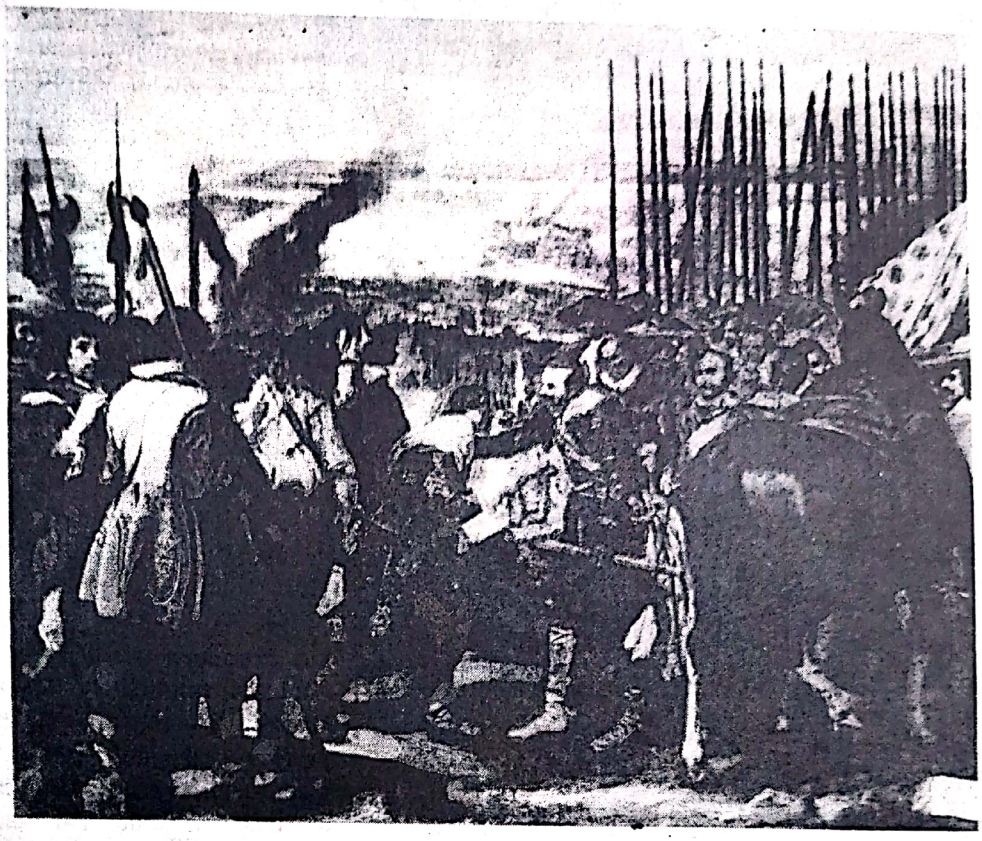
Pentru pictor, noblețea spiritului este suverană. În compoziţia *Lăncile (Las Lanzas)* generalul Spinola primeşte cheile oraşului Breda. Pe fundalul peisajului, animat de fumul focurilor de tabără, lăncile şi drapelurile victorioase, înălţate spre cer în partea dreaptă a compoziţiei, lasă loc întâlnirii istorice a reprezentanţilor celor două armate.

Cuceritorul se apleacă spre învins, fără a accepta gestul umilirii acestuia din urmă. Înclinarea este acceptată de Velazquez într-o unică situaţie, aceea a valorilor morale înalte, aceea a comuniunii umane, a respectului de sine şi al aproapelui.

Eugenio D'Ors comenta astfel opera lui Velazquez: "Orele când pictorul a compus "*Lăncile*" se numără fără îndoială, printre cele mai fericite ale Omenirii. Penelul lui Velazquez trebuie s-o fi simţit, acel penel care nici nu zăboveşte, nici nu se grăbeşte".

Velázquez a pictat inimitabile compoziţii, portrete, peisaje şi nuduri, în care istoria sufletului omenesc se înlănţuie în chip astral cu arta culorii şi

Scanned with OKEN Scanner



VELAZQUEZ. LĂNCILE SAU PREDAREA CHEILOR ORAŞULUI BREDA (LAS LANZAS). MUZEUL. PRADO. MADRID

compoziţiei. Noutatea structurilor sale compoziţionale afirmă curajul anulării continuităţii spaţiului fizic omogen prin folosirea surselor multiple de lumină, dirijate divergent. Mai mult decât atât, în compoziţii ca *Las Meninas,* Velázquez introduce răsturnări de planuri spaţiale şi luministice al căror spirit savant este disimulat şi învăluit în poetică, straniu şi mister. Vechea formulă flamandă a folosirii oglinzii, pentru mărirea spaţiului interior al acţiunii, este folosită de Velázquez într-un mod nu numai original, ci, mai ales, curajos. Ceea ce trebuia situat în centrul compoziţiei este prezentat în afara cadrului lucrării. Regele şi regina nu sunt prezenţi în tablou decât în proiecţia din mica oglindă aflată în fundalul încăperii. Suveranii Spaniei sunt transformaţi de Velázquez în două mici pete de culoare. Primul plan îl ocupă şevaletul cu pânza în faţa cărora se află pictorul cu paleta şi pensula în mâini. Tot în prim-plan, alături de şevalet, se află grupul meninelor, piticii şi câinele. Centrul compoziţiei este marcat de modelul preferat al lui Velazquez, Infanta Marguerita, copil.

Sursele de lumină, izvorâte din direcţii diferite, fracturează omogenitatea perspectivică a atelierului. Proiectate neaşteptat şi în discontinuitate, ele traversează misterios semiobscuritatea încăperii. Întunecimea fundalului este spartă de fluxul de lumină, pătruns prin uşa întredeschisă, lumină la fel de intensă ca cea a zonelor din prim-plan.

Maxima intensitate luministică pune în valoare silueta argintie a micuţei infante, prezentată ca o miraculoasă apariţie în grupul format din domnişoarele de onoare, monştrii şi piticii care o înconjură. Grotescul şi sublimul trăiesc armonios în aceeaşi familie unică a picturii create de geniul lui Velazquez. Clipa unică, învăluită în viaţă, tăcere şi mister, a fost smulsă nemuririi. Privirea Infantei ne fixează peste veacuri ca şi chipul pictorului răsărit din umbra şevaletului.

Culoare, pictural, spaţiù plastic. "A picta cu mare îndrăzneală", reflecţia lui Francesco de Holanda, expresie tehnică stabilită şi general acceptată în secolul al XVII-lea, plecase de la picturalul şi tuşele aparente ale lui Tizian pentru a ajunge la picturalul inspirat al tuşelor lui Velazquez. Fragmentarea şi ruperea tuşei, care, mai târziu, în pictura impresionistă, va scandaliza publicul parizian, au semnificat în pictura lui Velázquez

Scanned with OKEN Scanner

VELÁZQUEZ. MENINELE (LAS MENINAS). PRADO. MADRID

scriitura picturii, la fel de importantă ca şi conţinutul ei şi la fel de gustată pentru ea însăşi de contemporanii pictorului.

Velázquez este unul dintre acei artişti dăruiţi cu geniu, cu har pentru arta culorii. Pictor prin vocaţie, el a pictat adorând pictura, culoarea, tuşa, armoniile cromatice. Griurile perlate, negrurile profunde, rozurile delicate şi strălucitoare acompaniază în surdină roşul în toată splendoarea bogăţiilor somptuoase. Tonuri argintii, amestecuri de sclipitoare luminozităţi lunare, roşul în intensităţi şi tonuri ample evoluează spre violeturi de amurg. Velazquez adoră delicata atingere a pânzei cu penelul, iubeşte mângâierea pânzei cu prelungiri de trasee sau cu punctări luminescente – cascade vibratile de sidef. Ele au fost unele dintre marile bucurii ale pictorului.

Spiritul geometriei, de care vorbea Pascal şi care i-a preocupat pe Descartes şi Poussin, există, de asemenea, în opera lui Velázquez.

Pictorul a adăugat ştiinţei picturii tensiunea fierbinte a emoţiei artistice, transfiguratoare a formei.

Bucuria de a picta este sinonimă pentru Velázquez cu trăirea actului demiurgic al creării unei a doua lumi sau naturi: *pictura.*

Mişcările cele mai nebănuite ale penelului dau viaţă unică fiecărei tuşe, fiecărei pete, fiecărei suprafeţe ori trasee de culoare. Nici o tuşă nu este asemenea alteia. Pasta este materie vibrată şi sonoră, catifelat transparentă ori strălucitoare, fluidă sau profundă, alertă, sclipitoare, mătăsoasă. Niciodată coborâte în virtuozităţi gratuite, atingerile cromatice, aplicate de Velázquez în picături, în fulguiri, în accente repezi sau în stropi diamantini, au semnificaţia frumuseţii expresive superlative.

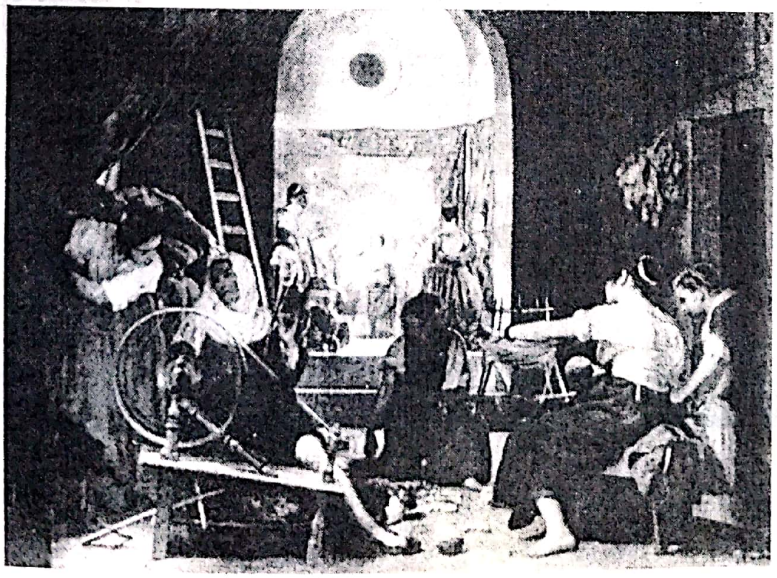
Pata şi tuşa de culoare sunt omagiul adus de Velazquez expresiei artistice complete. S-a spus despre Velázquez că "în *Meninele* (*Las Meninas*) a pictat pictura şi capodoperele *Lăncile* (*Las Lanzas*), *Ţesătoarele* (*Las Hilanderas*), sau portretele *Infantei Margarita* sunt minuni ale umanităţii, momente supreme ale artei sale". Ele sunt, după aprecierea lui Jean Cassou, "necontenita demonstraţie de putere a celui mai excelent, celui mai mândru, celui mai supraomenesc dintre penelurile omeneşti".

Viaţa expresivă a culorii fixată pe albul pânzei, intensităţile princiare ale griurilor-violete, ale carminului sau ale albastrului fastuos stabilesc dialoguri, emoţionante în sine, cu rozul de coral sau cu roşurile grele. Somptuoase catifele şi brocarturi princiare, imaginile pictate de Velázquez respiră viaţa, datorită energiilor expresive şi picturalităţii de geniu a artistului. Pata de culoare, tuşa şi materia cromatică sunt principiul fundamental al picturii lui Velázquez. Totul primeşte aceeaşi unică măsură pentru ochiul lui Velázquez: valoarea picturalului. Ea este suverană. "Cel mai pictor dintre pictori" transformă demiurgic realitatea vizuală în realitate picturală.

În portretele *Infantei Margarita* copil, pictorul atinge exaltări şi sublimări estetice dintre cele mai înalte. Miraculoasa sensibilitate a tuşei transformă pictura în lumină colorată. Pigmentul şi tuşa se mlădiază la atingerea penelului. Pasta este când fulgurantă, în cenuşiuri-albăstrii, când rece şi lunară, în sidefiuri blonde. Infanta Margarita are trei ani. Obrazul este luminos, părul de aur moale, delicat, trupul plăpând răsare din rochia oficială, definită din scânteieri de focuri roz şi de arginturi curgătoare. Dulce şi tandru, fiorul comunicării inocente a privirii calme şi încrezătoare ne poartă în revelaţii optice şi universuri grave. Trandafirii de opaluri roz în vasul de cristal albastru au transparenţe şi reflexe vestitoare ale picturii impresioniste. În jur, zvârliri de tuşe repezi în cascade, pete colorate se reconstituie optic în sinteză. Infanta Margarita i-a revelat lui Velázquez farmecul candorii şi coloritul experimentelor inedite ale picturalului. Pretexte de pictură şi finalizări în capodopere, realizate între anii 1653 şi 1659, portretele pictate de Velázquez sunt nu numai

Scanned with OKEN Scanner

VELÁZQUEZ. INFANTA MARGARITA. PRADO. MADRID



VELÁZQUEZ. ȚESĂTOARELE. PRADO. MADRID

Scanned with OKEN Scanner

VELÁZQUEZ. PORTRETUL PAPEI INOCENȚIU AL X-LEA. PALAZZO DORIA. ROMA

VELÁZQUEZ. PORTRETUL ECVESTRU AL LUI DON GASPAR DE GUZMÁN, CONTE-DUCE DE OLIVARES. PRADO. MADRID

ÁZQUEZ, MENIP.
ZEUL PRADO. MADRID

VELÁZQUEZ, ESOP.
MUZEUL PRADO. MADRID

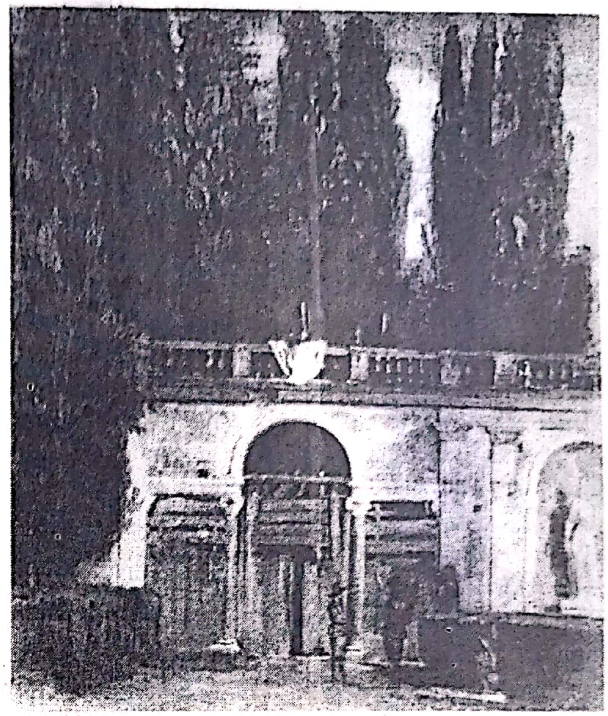
VELÁZQUEZ. IDIOTUL DIN CORIA. PRADO. MADRID

Scanned with OKEN Scanner

extraordinare interpretări ale psihologiei umane, ci o mare sărbătoare a picturii şi picturalului.

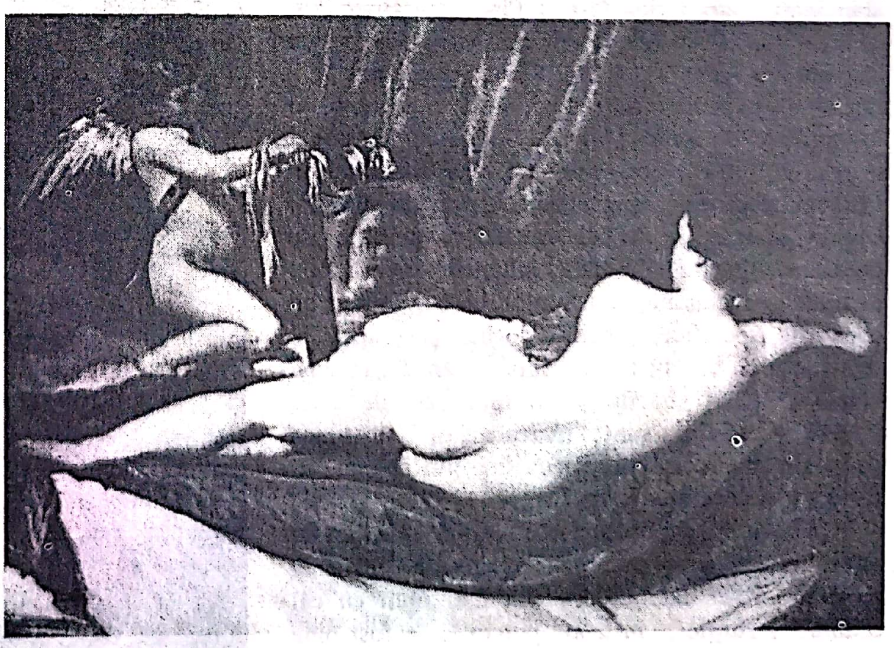
Infanta Margarita, la 10 ani, cu buchetul roz cu umbre violet (Muzeul Prado, Madrid) este, poate, opera cea mai puternic încărcată de geniul velazquezian. În corsetul nemilos al rochiei de gală, trupul firav şi subţire al Infantei se înalţă pur ca dintr-o uriaşă corolă florală. Cele trei culori dominante de gri, roz şi roşu stabilesc armonia dintre transparent şi consistent. Paleta adună ninsoarea delicată a griurilor de argint şi a rozurilor transparente în dialog cu roşurile adânci şi umbrele violet-tragice. Surâsul trist anunţă existenţa ce se va consuma şi va pieri atât de dureros şi atât de timpuriu. Ochiul pictorului spaniol citeşte şi prevede. Velázquez adoră lumina diafană a copilului cu ochi negri, surprinde unda misterului ce planează asupra chipului intrat regal în lumea nepieritoare a artei.

Peste veacuri, în faţa pânzelor pictate de Velázquez, Edouard Manet va trăi şocul estetic şi revelaţia colorismului modern al marelui spaniol. Impresioniştii vor învăţa lecţia despre forţa culorii în faţa acestei capodopere dedicate Infantei Marguerita, apoteotică manifestare a picturalului. Pictor al curţii, Velázquez şi-a afirmat curajos optica estetică şi filosofică, păstrând o suverană detaşare faţă de obligaţiile oficiale. Personajele pictate de Velázquez – regi, infanţi, conţi, bufoni, cerşetori, monştri şi idioţi – coexistă în pictura sa, uniţi în



VELÁZQUEZ. VILLA MEDICI LA ROMA. PRADO. MADRID

universul comun şi etern al umanităţii. Velázquez a pictat cu sentimentul eternităţii. Dincolo de om, marele pictor spaniol a văzut *umanul*. Adevărul suprem pentru Velázquez a fost bucuria picturii. Eroul principal al artei lui Velázquez rămâne forţa geniului, creatoare a înaltelor emoţii estetice şi a puternicelor sentimente umane.



VELÁZQUEZ. VENUS CU OGLINDA (VENUS ŞI CUPIDON). INSTITUTUL COURTAULD. LONDRA

Scanned with OKEN Scanner

Belgia şi Olanda au traversat împreună până în secolul al XVI-lea o istorie comună. În primele decenii ale secolului al XV-lea ducii Burgundiei au cucerit teritoriul Olandei, iar mai târziu întregul teritoriu al Ţărilor de Jos (Belgia, Luxemburg şi nord-estul Franţei). La sfârşitul secolului al XV-lea Ţările de Jos au căzut sub stăpânirea Habsburgilor, situaţie care a continuat până la mijlocul secolului următor, când pierderea autonomiei s-a agravat şi mai mult sub stăpânirea ramurii lor spaniole. Conflictele religioase apărute între biserica catolică şi doritorii desprinderii de ea, în plus, intervenţia Spaniei, ca autoritate suverană şi parteneră a Papei, şi-au făcut simţită duritatea asupra populaţiei Ţărilor de Jos. Lupta şi războiul pentru independenţă vor anima evenimentele istorice ale zonei. Conflictele religioase şi urmările lor vor alimenta, în secolul al XVII-lea, cele două curente de adeziune ideologică şi de opinie, cu efectul despărţirii celor două regiuni atât în planul religiei, cât şi în cel al culturii – Belgia devotată a catolicismului, iar Olanda adeptă a calvinismului.

Belgia va dezvolta o tot mai vădită abundenţă de produse, oraşele flamande înflorind într-un ritm crescând. Bruges, Liege, Bruxelles, Anvers sunt centre în care arhitectura barocă a cunoscut strălucirea şi fastul, ca expresie a bogăţiei şi abundenţei burgheziei. Grand Place din Bruxelles, cu cele trei Case ale Corporaţiilor, punctează cu eleganţă, în secolul al XVII-lea, zona centrală a oraşului. Alteori, arhitectura urbană primeşte o interpretare discretă şi decentă, Barocul devenind ecoul gustului local al provinciei flamande, încărcată de poezie, cum este cazul oraşului Bruges. Casele situate pe malul canalelor, umbrite de coroana copacilor seculari, siluetele înguste ale locuinţelor încununate cu fronton baroc, decorat cu cochiliile specifice, profilul cochet şi graţios al ferestrelor cu vitralii oferă o interpretare umanizată, oraşul grupând străzile într-o intimitate de cuib. Pieţele centrale sunt marcate de înălţimea catedralelor gotice, înfrăţite cu orgoliul abundenţei formelor şi decoraţiei baroce.

Flamanzii, supuşi ai Habsburgilor spanioli, au dezvoltat o activitate răsunătoare în favoarea Contrareformei catolice, cu atât mai mult cu cât ordinul iezuiţilor, instalat puternic, a fost bine primit de locuitori, iar infuzia catolică din Italia a înrâurit viu spiritele.

Oraşul Anvers a devenit, în acest timp, centrul important de fundaţii iezuite, doritoare să-şi împodobească lăcaşurile de cult. Artiştii flamanzi au fost solicitaţi, chiar copleşiţi de comenzi. Printre ei, Pieter Paul Rubens, pictorul de geniu, a fost reprezentantul noii orientări artistice în serviciul Contrareformei întronate de iezuiţi. El a imprimat şcolii oraşului Anvers traiectoria concepţiei, viziunii şi limbajului stilului Baroc, cu ecou în întreaga pictură europeană.

RUBENS, Peter Paul (1577 – 1640)

Viaţa şi opera. Peter Paul Rubens, reprezentant de vârf al stilului Baroc în pictura flamandă a veacului al XVII-lea, contemporan cu cei mai străluciţi pictori ai secolului, cu Rembrandt, Velázquez, El Greco şi Nicolas Poussin, rămâne unul dintre cei mai mari compozitori şi coloriști

RUBENS. ARTISTUL ŞI SOŢIA SA, ISABELA BRANDT. ALTE PINAKOTHEK. MÜNCHEN

Scanned with OKEN Scanner

ai picturii universale. În secolul său Rubens este nu numai cel mai valoros pictor al ţării sale, ci şi personalitatea cea mai cunoscută a vremii, el fiind considerat ca artist de geniu încă în timpul vieţii.

S-ar putea spune despre Rubens că a fost un artist cu stea. Viaţa şi existenţa de creator a pictorului au cunoscut strălucirea şi succesele, celebritatea deplină, în viaţă şi după moarte.

În vreme ce în Olanda Rembrandt, marele său contemporan, se izola în universul decantărilor etice, în dramă şi tenebre, tot mai departe de succes, Rubens era pregătit pentru a frecventa casele dominatoare şi curţile suverane în calitate de ambasador şi celebru pictor.

Rubens îşi descoperă, de copil, vocaţia de pictor. Studiază cu profesori flamanzi, cu Otto Vaenius şi Adam van Noort, consideraţi savanţi la vremea aceea. Pleacă în Italia la 23 de ani. Spre 1600 se opreşte la Veneţia. Aici, este puternic impresionat de arta lui Tintoretto şi Tizian. Are revelaţia colorismului picturii veneţiene a Renaşterii. Acordurile calde şi ample ale picturii lui Tizian, spaţiul larg, polifonic al compoziţiilor lui Tintoretto îl îndeamnă la crearea numeroaselor cópii după lucrările celebre ale celor doi mari maeştri. Realizează, de asemenea, numeroase studii după Leonardo şi Michelangelo.

Vincenzo Gonzaga, duce de Mantua, protector al artelor, îl cunoaşte şi apreciază pe Rubens, îi asigură acestuia şederea în Italia în următorii opt ani. Rubens parcurge Italia. Se lasă captivat de capodoperele maeştrilor Renaşterii, după care face studii şi cópii. Călătoreşte în oraşele importante ale peninsulei. În misiune secretă iese din Italia, ajunge la Madrid, unde cunoaşte pictura spaniolă.

Întors în ţară, Rubens este preţuit şi stimat de compatrioţi. Îşi deschide atelier în 1608. Are treizeci de ani şi se căsătoreşte cu Isabela Brandt. Rubens devine pictorul cel mai căutat în Anvers. Este asaltat de elevi. Are comenzi din ce în ce mai numeroase.

Rubens călătoreşte de plăcere sau în misiuni diplomatice. Ajunge în Spania şi în Franţa. La Paris este invitat să decoreze faimoasa "Galerie a Mariei de Medici" din Palatul Luxembourg.

Isabela Brandt, prima soţie, moare. La 53 de ani, Rubens se căsătoreşte a doua oară. Hélène Fourment, tânăra şi frumoasa soţie, are 16 ani. Ea este evenimentul care va anima şi va da inspiraţie

RUBENS. HÉLÈNE FOURMENT.
STAATLICHE MUSEEN. BERLIN

lui Rubens în ultima sa perioadă de viaţă şi de creaţie. Frumoasa Hélène Fourment împreună cu cei doi copii vor constitui subiectele preferate după care Rubens va lucra portrete, compoziţii şi nuduri, de o savoare picturală extremă.

Cele peste câteva mii de pânze cuprind compoziţii cu subiecte religioase, istorice şi mitologice, ori cu caracter laic – chermese, scene de vânătoare de fiare sălbatice şi scene cu compoziţii

Scanned with OKEN Scanner

RUBENS. PLIMBAREA ARTISTULUI CU FAMILIA ÎN GRĂDINĂ. ALTE PINAKOTHEK. MÜNCHEN

care anunţă pictura galantă a stilului Rococo, din veacul al XVIII-lea. În afara compoziţiilor, Rubens pictează numeroase portrete de grup sau individuale, nuduri, peisaje ale naturii încărcate de umiditatea specifică Flandrei.

Pictura de şevalet şi fresca, marile ansambluri ale decoraţiilor murale sunt pentru Rubens prilejul desfăşurării anvergurii monumentale şi temperamentului său încărcat de patos.

Opera. Abordarea unui mare evantai de genuri grupează, totodată, şi cercuri tematice foarte diferite într-un număr impresionant de pânze: a) tematica religioasă este reprezentată de subiecte ca *Răstignirea* şi *Coborârea de pe cruce*; b) tematica mitologică va avea subiecte cunoscute, ca *Răpirea fiicelor lui Leucip, Hercule şi Leul din Nemeea* sau *Bacchanale*; c) în cazul subiectelor cu tematică istorică şi alegorică cele mai impresionante lucrări sunt cele dedicate Mariei de Medici, cuprinse în suita grandioaselor compoziţii care cuplează evenimentul istoric cu poezia mitologiei; d) compoziţiile cu scene galante prezintă grupuri elegante, personaje în repaus sau plimbare. Cupluri sentimentale, gesturi tandre anunţă *"Les jardins des carresses"* ale picturii Rococo; e) scene de vânătoare prezintă exotice şi năvalnice întâlniri între om şi animal, ca în *Vânătoare de lei*, impresionante prin spiritul pasionat şi revărsarea de energie vitală; f) scenele de petrecere culminează în scene campestre şi chermese, compuse frecvent în dispuneri dinamice desfăşurate pe direcţii diagonale sau în "turbillon"; *Bacchanalele* sunt şi ele variante ale acestor chermese ţărăneşti în care mitologia serveşte colorării imaginii cu prezenţe exotice şi măririi efectului de spectacol festiv al ansamblului; g) portretistica este zona în care Rubens se desfăşoară cu aceeaşi bucurie, descoperindu-şi capacitatea de pătrundere a psihologiei umane, fără a renunţa la spectacolul cuceritor al culorii. Autoportretele subliniază prezenţa şi eleganţa de senior a pictorului, de nobil aristocrat al spiritului. Autoportretele, ca şi portretele copiilor şi ale Hélenei Fourment, sunt splendide forme de manifestare a pătrunderii caracterologice şi a surprinderii vârstelor biologice; h)Tandreţea şi unda de căldură duioasă cu care o învăluie pe Hélene Fourment sunt prezente atât în portretele, cât şi în nudurile tinerei soţii, ale cărei forme opulente şi senzuale au asigurat pictorului cel mai încântător model pe care şi l-ar fi dorit ca ideal de frumuseţe şi proporţii, colorit şi luminozitate; i) peisajul cu vederi panoramice, cu cerul brăzdat de nori groşi prin care sunt filtrate razele de lumină ale soarelui constituie un segment, de asemenea, neignorat de pictor; j) naturile statice, cu desfăşurări gargantuelice de fructe, vânat, flori, risipite printre cupe, platouri răsărite din catifele somptuoase, sunt proba compoziţiei savante şi a tratării savorilor materiale, sublimate şi transferate în slujba picturalităţii.

În problemele de limbaj influenţa clarobscurului tenebrosist al lui Caravaggio nu s-a simţit în pictura lui Rubens decât foarte puţin în epoca tinereţii sale. Noutatea operei lui Rubens constă îndeosebi în introducerea soluţiilor compoziţionale care vor constitui, din acel moment al creării lor, repere de bază în morfologia plastică barocă a

Scanned with OKEN Scanner

RUBENS. RĂPIREA FIICELOR LUI LEUCIP. ALTE PINAKOTHEK. MÜNCHEN

picturii europene. Printre soluţiile folosite frecvent de Rubens, cea mai spectaculoasă a fost structura centripetală prezentă demonstrativ în compoziţia *Răpirea fiicelor lui Leucip*. Desfăşurări pe diagonala tragică au fost folosite în compoziţii ca cea dedicată "*Coborârii de pe cruce*", în care Rubens a folosit şi reflectorul de lumină de tip rembrandtian. Compoziţiile de tip helicoidal, sinusoidal, zigzagat, sau structura diagonalelor încrucişate sunt frecvent folosite de pictor.

Conţinutul filosofic al operei îl descifrăm în relaţia pictorului stabilită armonios cu sinele, cu viaţa şi societatea, cu omul şi natura, cu întregul univers. O debordantă vitalitate şi dragoste de viaţă se revarsă strălucitor din opera sa, cum nu s-a mai constatat în creaţia altui artist. Rubens, marele răsfăţat de viaţă şi societate, retras în castelul său, la finele vieţii, lăsa pentru destinul viitor al lumii moderne, conceptul artistului "vedetă".

Viziunea pictorului. Pentru spaţiile imenselor clădiri publice ale Barocului, pentru deschiderile grandioase susţinute de coloane aurite şi pilaştri decoraţi cu ornamente de stuc policromat, spectacolul picturii lui Rubens a fost, poate, mai potrivit decât oricare altul.

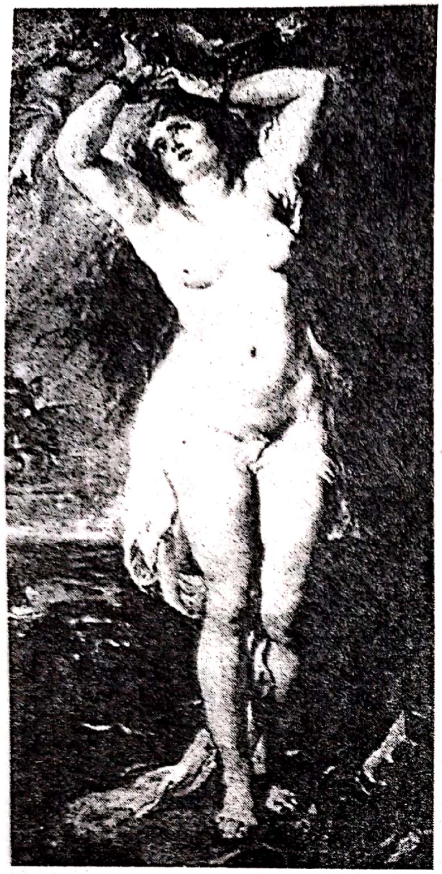
Compoziţiile cu zeci de personaje, gesturile consumate în forţă, atitudinile demonstrative fac din picturile lui Rubens imagini caracteristice stilului Baroc.

Ceea ce se cerea de la pictură în momentul istoric al veacului al XVII-lea există din plin în opera lui Rubens: spectacolul de fast, luxuriaţa şi regia scenică.

Efectele de dinamică exagerată, proiecţia în şuvoaie a trupurilor omeneşti, cavalcadele fiinţelor reale şi imaginare înveşmântate în mătăsuri şi draperii strălucitoare, turbioanele de oameni şi fiare, încleştările şi gesturile teatrale pictate de Rubens sunt imagini care constituie un spectacol al agitaţiei exterioare duse la paroxism. Tensiunile sunt dirijate excentric, energiile sunt propagate în sensurile diagonalelor baroce.

În toată această descărcare de patos fizic, culoarea este marea desfătare oferită, din belşug, de către Rubens. Bogată, savuroasă, puternică în intensitate, sonoră în timbru, culoarea picturii lui Rubens aminteşte, uneori, ca în *Debarcarea Mariei de Medici* (Luvru), de fastul şi strălucirea sonoră a muzicii lui Händel.

Scanned with OKEN Scanner

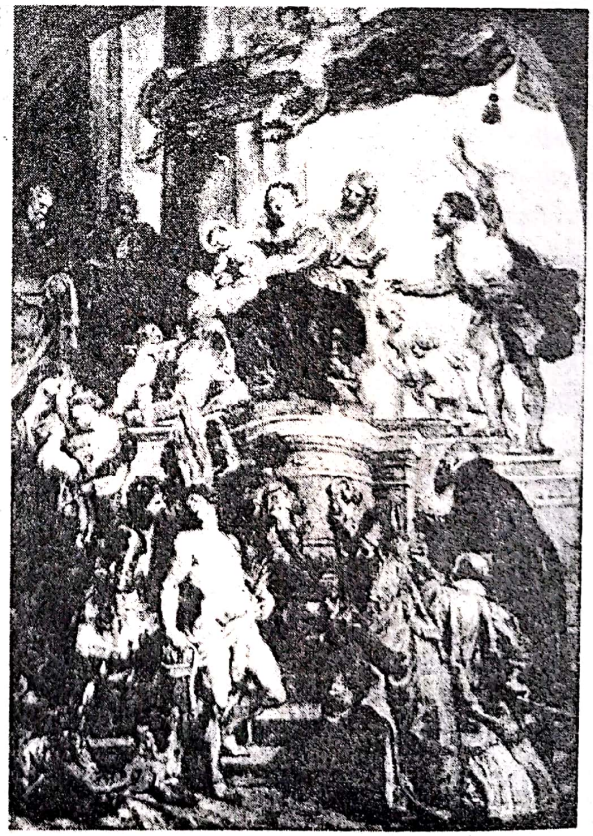


RUBENS. ANDROMEDA. STAATLICHE MUSEEN. BERLIN

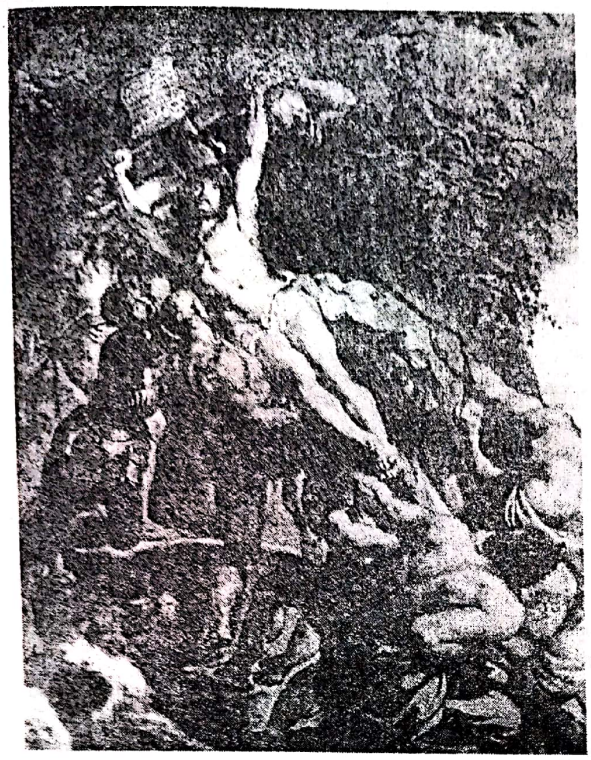
RUBENS. HÉLÈNE FOURMENT. ALTE PINAKOTHEK. MÜNCHEN

RUBENS. DEBARCAREA MARIEI DE MEDICI LA MARSEILLE. LUVRU. PARIS

RUBENS. MADONA CU PRUNCUL. SCHIȚĂ. STAATLICHE MUSEEN. BERLIN



Scanned with OKEN Scanner



RUBENS. ÎNĂLȚAREA CRUCII SAU RĂSTIGNIREA.
CATEDRALA DIN ANVERS

RUBENS. SFÂNTA CECILIA.
STAATLICHE MUSEEN. BERLIN

RUBENS. HÉLÈNE FOURMENT ("BLANA").
KUNSTHISTORISCHES MUSEUM. VIENA

RUBENS. PĂLĂRIA DE PAI.
NATIONAL GALLERY. LONDRA

Scanned with OKEN Scanner

RUBENS. HÉLENE FOURMENT ŞI COPIII.
MUZEUL LUVRU. PARIS

Rubens, marele colorist, este vrăjitorul armoniilor scânteietoare, al focului petulant al paietelor de culori care se ţes în tuşele calde şi reci, anunţând impresionismul.

Cu geniul sigur al statornicirii dreptului fundamental al culorii şi al paletei spectrale, Rubens crea empiric ceea ce impresioniştii, abia peste mai bine de două sute de ani, urmau să realizeze metodic. Cu intuiţia şi curajul inovatorului, Rubens a creat uimitoare raporturi calorice, între auriuri savuroase şi albastruri delicate corespunzătoare luminii şi, respectiv, umbrei transparente. El a dozat savant echilibrul de cantităţi al zonelor calde şi reci, a creat acele neimitabile tonuri picturale, doar atinse în uşoara petalare luminoasă şi strălucitoare a pânzei.

Fâşii bogate de roşuri triumfale şi galbenuri incandescente sunt alăturate umbrelor delicate, rozurilor sidefii, verzuiurilor translucide, amintind uneori de ţeserile şi suprapunerile planurilor spaţiale simfonice sau de sonoritatea strălucitoare a timbrului alămurilor muzicii wagneriene.

Creator a peste 3000 de lucrări, Rubens a fost cel mai preţuit maestru din Anvers şi recunoscut ca cel mai ilustru pictor nu numai în ţara sa, ci pretutindeni în ţările Europei. Maestru celebru, cu nenumăraţi elevi şi discipoli, Rubens a fost cel ce a dat tonul triumfător al dinamicii compoziţiei baroce, reverberat în pictura europeană a veacului al XVII-lea.

Conflictul celebru al secolului, între poussinişti şi rubensişti, între adepţii desenului clasic al lui Poussin şi adepţii colorismului lui Rubens, de fapt între desenatori şi colorişti, rămas până azi ca întâlnire crucială între două fundamentale şi opuse moduri de gândire a imaginii în pictură, îl impune pe Rubens printre cei mai puternici creatori care au propagat culoarea ca mijloc fundamental de comunicare expresivă a picturii.

VAN DYCK, Anthonis (1599 – 1641). Născut la Anvers, Anthonis Van Dyck a fost elevul lui Peter Paul Rubens şi a lăsat în istoria artei universale o bogată operă, în special un impresionant număr de portrete.

Frumos educat, seducător, cu farmec, Van Dyck a păşit pe urmele lui Rubens că destin şi vocaţie. La 18 ani a fost primit şi prezentat corporaţiei pictorilor din Anvers. Rubens l-a remarcat şi l-a apreciat, l-a recomandat ca cel mai înzestrat discipol al său, prezentându-l familiilor burgheze şi nobile din Anvers. Plecat în călătorie de studii în Italia, Van Dyck se va opri la Genova şi Roma, va călători în toată Peninsula, pretutindeni fiind primit ca un prinţ. În Italia va face numeroase studii, observând cu pasiune pictura veneţiană şi îndeosebi pictura lui Tizian. Se întoarce în 1627 la Anvers şi curând se va afla la Londra, unde va deveni pictorul curţii regelui Carol I Stuart, mare preţuitor şi cunoscător de artă. Regele Angliei şi întreaga curte, cu reprezentanţii distinşi ai aristocraţiei engleze, vor fi subiectele picturii lui Van Dyck, atât de apreciate de înalta societate. După moartea lui Rubens, Van Dyck se întoarce în ţară, unde are însă mari dezamăgiri. Părăseşte Anvers-ul pentru Anglia, fără a mai regăsi şansa anterioară. Întors la Londra, se îmbolnăveşte şi moare.

În decursul peregrinărilor, concepţia religioasă a lui Van Dyck s-a dovedit deosebit de elastică. Atunci când pictorul se afla în Flandra, adera la catolicism, când se afla în Anglia, Van Dyck era un bun reformat.

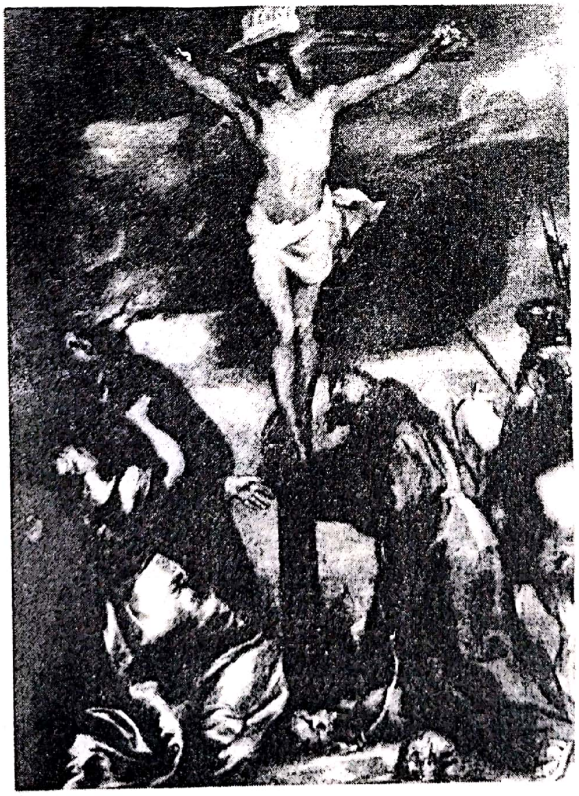
Concepţia şi viziunea operei lui Van Dyck, ca şi problemele de morfologie plastică ale picturii sale au ecouri în universul picturii lui Rubens, fără ca discipolul să aibă forţa maestrului său. Multe dintre secretele ştiinţei compoziţiei şi culorii primite de la

Scanned with OKEN Scanner

VAN DYCK. PORTRETELE LUI GEORGE ŞI
FRANCIS VILLIERS. NATIONAL GALLERY. LONDRA

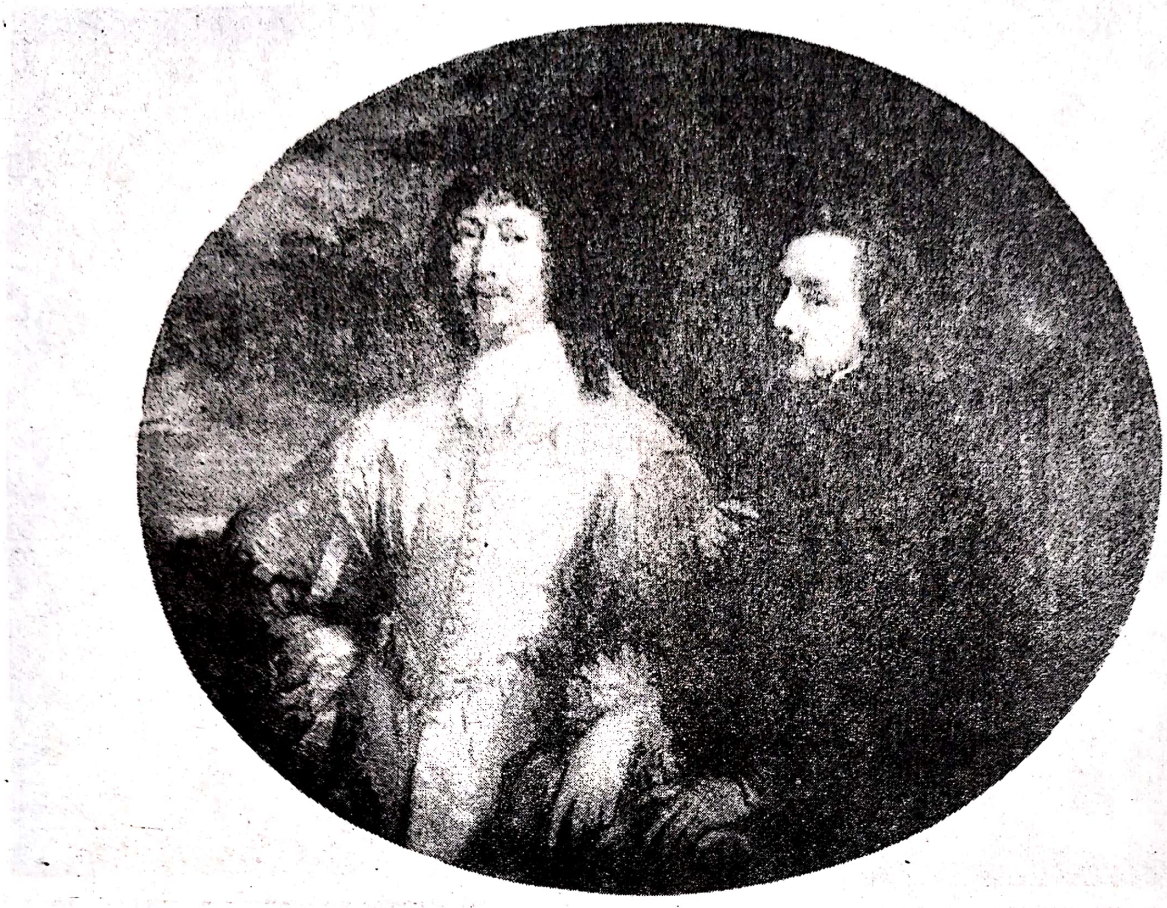
VAN DYCK. PORTRETUL REGELUI CAROL I,
REGELE ANGLIEI. MUZEUL LUVRU. PARIS

VAN DYCK. HRISTOS PE CRUCE.
BISERICA NOTRE-DAME. TERMONDE



VAN DYCK. MADONA CU DONATORII.
MUZEUL LUVRU. PARIS

Scanned with OKEN Scanner



VAN DYCK. ARTISTUL ŞI JOHN DIGBY, CONTE DE BRISTOL

Rubens nu trăiesc în profunzimea sensibilităţii cu forţa misterului şi noutăţii maestrului.

Opera lui Van Dyck cuprinde compoziţii cu tematică religioasă (*Fecioara cu donatori, Iisus pe cruce, Extazul Sfântului Augustin*), compoziţii cu subiecte mitologice (*Jupiter şi Antiopa*) sau inspirate din Vechiul Testament (*Suzana şi bătrânii*). Portretele sunt, îndeosebi, prezentate în cadrul interioarelor burgheze, flamande, sau ale interioarelor aristocratice engleze, dar şi în cadrul naturii. Capodopera cea mai cunoscută a pictorului este *Portretul lui Carol I, Regele Angliei* (Luvru), care îl prezintă pe monarh în prim-plan, în ţinuta vestimentară de vânătoare, cu gestul regal, specific, al braţului sprijinit în şold. Privirea dominatoare, aerul şi atitudinea aristocratică, eleganţa expresiei sunt ale adevăratului suveran. Paleta de tonalităţi calde, de roşuri şi galbenuri aurii, se echilibrează cu acordurile calorice ale albastrurilor transparente şi griurilor argintii. Personajul principal, ca şi cele secundare şi calul, aflat în prim-plan, constituie pentru Van Dyck prilejul exaltărilor şi bucuriilor sale cromatice şi picturale. Întreaga imagine trăieşte pulsaţia unei maxime picturalităţi, în care tuşa cunoaşte o vervă expresivă la înălţimea ştiinţei rubensiene.

Remarcabile ca frumuseţe picturală şi expresie artistică sunt, de asemenea, portretele artistului la diferite vârste, ca şi dublul portret al lui *George şi Francis Villiers* (National Gallery, Londra) şi cel al *Marchizei Geronima Spinola*, realizat cu ocazia călătoriei în Italia şi oprirea pictorului la Genova.

Viziunea picturii lui Van Dyck are fast aristocratic. Spiritul rafinat al pictorului va intra în rezonanţe sensibile cu ambianţa elegantă a societăţii engleze, a curţii *Stuart-ilor*. Figuri distinse, atitudini de protocol, siluete rasate în veşminte pretenţioase, în mătăsuri faldate spectaculos animă opera lui Van Dyck. Priviri superioare, gesturi de castă, pălării somptuoase, gulere din dantelă se desfăşoară într-un inventar al eleganţelor societăţii lorzilor şi marchizilor, transfigurate de o pictură care desfată privirile. Culoarea aşternută cu dezinvoltură fixează virtuozităţi de lumină şi reflexe, în transparenţe şi savori picturale. Marea lecţie a lui Rubens a stat la baza ştiinţei compoziţiei şi colorismului, ca şi a succeselor lui Anthonis Van Dyck, fără ca elevul să fie confundat vreodată cu maestrul.

Tonalitatea particulară de sidefiu metalic a paletei lui, expresia aristocratică a tuturor personajelor fac ca modelele care i-au pozat să pară a avea

Scanned with OKEN Scanner

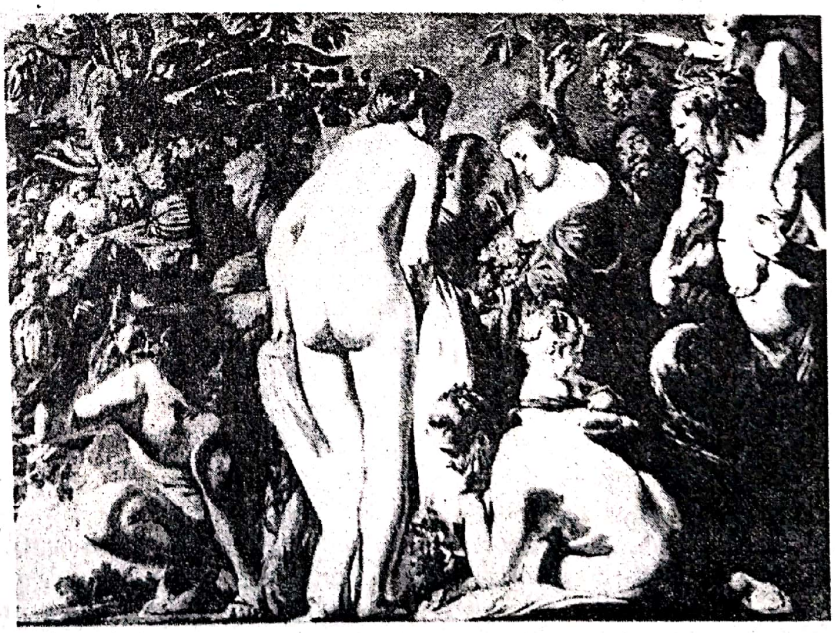
VAN DYCK. AUTOPORTRET.

"sânge albastru". Portretul de castă îşi face apariţia în configuraţia, cu totul nouă, a portretelor pictate de Van Dyck şi asigură pictorului rolul de promotor al "portretului de aparat". Evoluţia acestuia în secolul următor va stabili asemănarea cu modelul, fixarea fizionomică şi rangul social al modelului prin vestimentaţie şi podoabe. Morfologia "portretului de aparat", transferată prin opera lui Van Dyck în cadrul şcolii engleze, se va dezvolta în secolul următor ca soluţie majoră, şi în portretistica europeană.

JAKOB JORDAENS (1593 – 1678). Opera lui Jakob Jordaens cuprinde lucrări cu tematică religioasă (*Sfântul Martin vindecând un posedat* – Dixmude, *Adorarea magilor* – Bruxelles), subiecte cu caracter mitologic sau alegoric (*Fecunditatea* – Bruxelles, *Vara* – Muzeul Brukenthal, Sibiu, *Regele bea!* – Bruxelles, Kassel), compoziţii cu personaje mitologice şi figuri de ţărani flamanzi *(Satirul şi ţăranii* – Kassel), scene de petrecere câmpenească, portrete de ţărani (*Cap de apostol* – Bruxelles), chipuri de burghezi şi de bătrâni *(Portretul unui bătrân* – Ermitage).

Viziunea pictorului este încărcată de o debordantă vitalitate şi dragoste de viaţă terestră. Personajele sale sunt oameni de la ţară, ciobani sau argaţi de curte, tipuri rustice cu fizionomii robuste, lipsite de noblețea aristocratică a expresiei eroilor lui Rubens ori Van Dyck. Jordaens preferă bunul trai în mijlocul naturii. El are o neobişnuită simplitate, în acelaşi timp sinceră şi cuceritoare prin comunicarea tonică. Contactul şi dialogul direct cu natura stau la baza idealului său de regenerare a fiinţei umane.

Viziunea artistului este animată de expresia optimismului, a veseliei şi strigătului de viaţă, de aprecierea concretului şi materiei. Limbajul plastic al lui Jordaens impresionează prin paleta caldă şi luminoasă, prin tonurile calde şi reci, concepute în raporturi calorice, prin tuşele savuroase şi evidente.



JORDAENS. OMAGIU POMONEI: ALEGORIA FECUNDITĂŢII. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN. BRUXELLES

Scanned with OKEN Scanner

JORDAENS. SATIRUL ŞI ŢĂRANII.
ALTE PINAKOTHEK. MÜNCHEN

Bogăţia pigmentului, bine saturat de culoare, pasta groasă, traseele puternice constituie elementele expresive ale temperamentului ardent şi senzual al lui Jakob Jordaens. Spiritul baroc este prezent în abundenţa şi aglomerarea formelor, în impetuozitatea gesturilor, în soluţiile compoziţionale desfăşurate pe diagonale. Draperiile agitate, somptuozitatea materiei, savorile tactile şi picturale construiesc universuri artistice caracteristice atât gustului estetic flamand, cât şi gustului estetic al momentului istoric.

MICII MAEŞTRI FLAMANZI

În arta secolului al XVII-lea solicitarea pictorilor, olandezi şi flamanzi, de către amatori, se pare că, niciodată nu a cunoscut o mai strălucită perioadă. Din ce în ce mai numeroşi, pictorii au fost obligaţi la situaţia specializării în anumite subiecte şi în anumite genuri artistice în care au obţinut reputaţia de "performeri". "Specialist" în natură statică, în marine, în ţărmuri de mare, în vederi de oraşe etc. a apărut ca un fenomen caracteristic şi necunoscut mai înainte în pictura europeană.

Prezenţa micilor maeştri va crea fundalul pitoresc al climatului artistic al secolului al XVII-lea pe care se vor proiecta figurile remarcabile sau personalităţile de geniu ale picturii flamande şi picturii olandeze.

Natura statică flamandă şi olandeză, cu aglomerări de obiecte, fructe, flori şi vânat, a fost concepută de pictorii secolului al XVII-lea cu voluptatea evocării bunăstării şi bucuriei abundenţei materiale. Excesiva atenţie pentru detaliul văzut cu lupa, abuzul aglomerărilor de forme şi culori, conotaţiile ospeţelor gargantuelice se întrunesc într-o lume, mai mult a senzualităţilor tactile şi vizuale, decât gustative. Aceste aspecte construiesc universul performanţelor tehnice ale tablourilor micilor maeştri flamanzi şi olandezi.

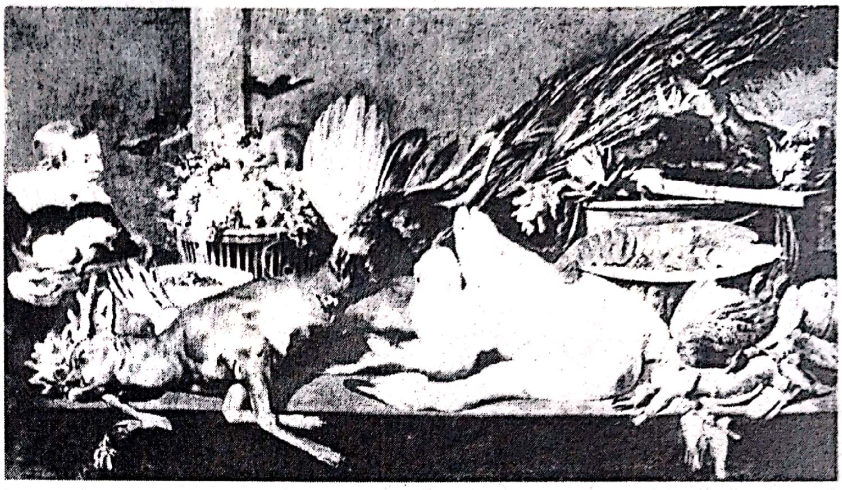
Observarea şi redarea savorii luminii şi culorii, diferenţele calităţii de materiale ale obiectelor, transparenţa cupelor de cristal, luciul cănilor de bronz, albul lăptos al porţelanului, epiderma catifelată a fructelor, ori penajul multicolor al păsărilor au asigurat pictorilor flamanzi celebritatea în epocă.

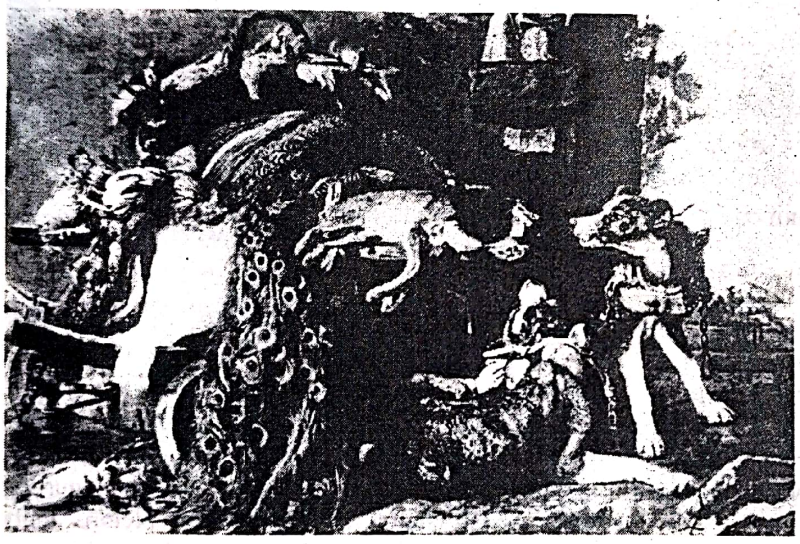
Problema reflexelor luminii constituie încă de acum un domeniu pasionant pentru pictori, eforturile lor însumând omagiul superlativ adus luminii, cu două secole înaintea impresioniştilor.

Numele lui FRANS SNYDERS (1579 – 1657), celebru pictor de scene de vânătoare şi naturi statice cu vânat, a impus în pictura flamandă viziunea bogată în detalii, când decorativă, când barocă. Solicitat pentru naturile statice cu fructe, legume, vânat şi platouri cu peşte, Snyders pictează imagini cărora le adaugă, uneori, prezenţa unui

Scanned with OKEN Scanner

FRANS SNYDERS. CĂMARA.
MUZEUL DIN BRUXELLES



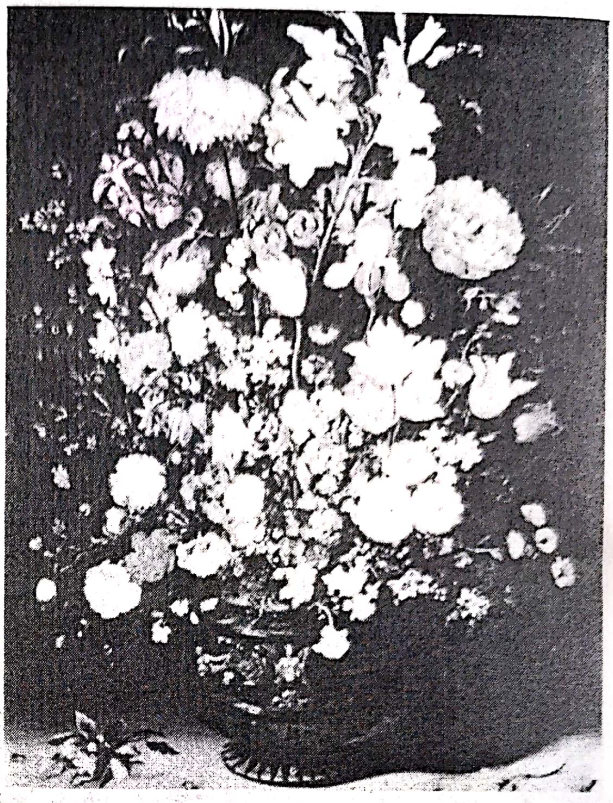


JAN FYT. CĂRUȚA CU VÂNAT.
MUZEUL DIN BRUXELLES

DAVID TENIERS.
TÂNĂR ȚĂRAN CU UN CÂINE

Scanned with OKEN Scanner

ADRIAEN BROWER. SOCIETATEA FUMĂTORILOR. COLECŢIA FRIEDSAM. NEW YORK



BRUEGHEL DE VELOUR. VAZĂ CU FLORI. MUZEUL DIN ANVERS

câine, a unei maimuţe sau pisici. Lucrările sale excelează prin abundenţa obiectelor şi starea de suprasaturare a traiului îmbelşugat. Cupele de cristal, ceramica de Delft, animalele şi păsările vânate, grupate somptuos în ambianţa pluşurilor, catifelelor şi brocarturilor, evocă universul bucuriilor terestre ale flamanzilor.

Alături de Snyders, un alt pictor flamand, care a lăsat câteva sute de pânze cu flori, păsări şi scene de vânătoare a fost JAN FYT (1611 – 1661). Naturile statice animate de prezenţa animalelor şi păsărilor sunt pretext pentru Jan Fyt să sugereze penajul multicolor sau blana vânatului, să observe şi să redea minuţios detaliile. Alteori legume, ciuperci şi lămâi îi oferă desfăşurarea ştiinţei în sugerarea volumelor şi valorilor tactile. Eclerajul nuanţează clarobscurul de tip tenebrosist. Centrul imaginii şochează prin pata strălucitoare, prin formele care ţâşnesc excentric în soluţie barocă. Printre micii maeştri flamanzi s-au impus nume ca: Pieter Brueghel cel Tânăr şi Brueghel de Velour – fii lui Bruegel cel Bătrân, specializaţi în peisaje sau buchete cu flori. PIETER BRUEGHEL CEL TÂNĂR, numit BRUEGHEL DIN INFERN (1564 – 1638) pentru preferarea subiectelor dramatice şi JAN BRUEGHEL DE VELOUR (DE CATIFEA) (1568 – 1625), numit astfel datorită buchetelor cu flori al căror farmec şi cromatică evocă efectele tonurilor catifelate şi tandre, au fost printre pictorii mult solicitaţi de publicul flamand. Alţi artişti, ca ADRIAEN BROWER (1605 – 1638), s-au fixat cu predilecţie asupra scenelor de tavernă, apreciate pentru humorul şi hazul tonic. DAVID TENIERS CEL TÂNĂR (1610 – 1690) se alătură numelor de succes al pictorilor preferaţi de marele public flamand pentru subiectele cu caracter rustic sau de tavernă, pentru compoziţiile cu jocuri de cărţi sau scenele de interior. Numeroşii pictori specializaţi pe anumite secţiuni şi genuri au animat viaţa artistică flamandă a veacului al XVII-lea, i-au dat o culoare particulară. Tablourile lor au împodobit locuinţa burgheză şi au dat interioarelor europene climatul domestic de tihnă, persistent şi apreciat până în secolul nostru.

Scanned with OKEN Scanner

OLANDA

În acest timp, în Olanda calvinistă, lupta pentru libertate şi pentru demnitate, precum şi spiritul de sacrificiu al locuitorilor au făcut din aceştia exemplul civic al epocii. Sfârşitul secolului al XVI-lea a adus Olandei victoria revoluţiei burgheze. O dată cu aceasta, căilor dezvoltării societăţii capitaliste, ale progresului şi acumulărilor li se vor adăuga comerţul înfloritor şi acapararea de colonii. În 1581 pe teritoriul actual al Olandei s-a constituit Republica Independentă a Provinciilor Unite, iar din 1609 a fost numită în mod curent Olanda. În secolul al XVII-lea Olanda a devenit cea mai mare putere comercială din Europa, punând bazele unui uriaş imperiu colonial în Asia, Africa şi America. În Olanda, arta a primit efluviile Reformei, ceea ce a explicat numărul mic al operelor religioase. În pictura olandeză, spiritul patosului religios al catolicismului a fost repudiat şi ca atare scenele cu conţinut biblic şi unele genuri tradiţionale au dispărut, după cum au dispărut şi subiectele cu conţinut umanist, cu ecouri renascentiste. Deşi olandezul, prin datele sale genetice, s-a definit ca un viguros şi pasionat degustător al bucuriilor terestre, mentalitatea severă a reformaţilor l-a obligat la abstinenţe. Viaţa de familie petrecută în interiorul burghez, climatul calm şi confortabil îşi fac loc în artă, în pictura de gen a lui *Vermeer,* şi a micilor maeştri: *Pieter* de *Hooch, Terborch* şi *Gerrit* (*Gerard*) *Dou,* pictura dorită să împodobească locuinţa cetăţenilor bogaţi, negustori şi comercianţi.

Portretistica – portretul individual şi portretul de grup, de mare faimă, tipologiile, caracterul vivant şi jovial – îşi va găsi interpretul excelent în creaţia lui *Frans Hals.*

Climatul moral şi intelectual al restricţiilor Reformei va fi fundalul pe care opera lui *Rembrandt* se va proiecta în conture excepţionale nu numai prin geniul artistic, ci şi prin prezenţa unui larg univers tematic, ideatic şi filosofic, prin manifestarea liberă a tuturor genurilor artistice.

FRANS HALS (1580/81 – 1666). Născut la Anvers, Hals îşi trăieşte copilăria la Haarlem, vestit centru de pictură, unde rămâne, de altfel, toată viaţa. Format în ambianţa şcolii locale influenţate de manierismul italian, Hals va fi puţin receptiv la rigorile şcolii romane. În schimb, el va fi foarte sensibil la colorismul şi modalităţile picturale ale lui Rubens. Temperamentul exuberant şi natura veselă a tânărului Hals l-au făcut apreciat de contemporani, fiind considerat nu numai un bun pictor, ci şi un plăcut companion în cadrul ospeţelor, al petrecerilor colective prelungite. Devenit de timpuriu specialist în portret, el a fost preferat de amatorii Haarlemului. Aceştia nu îl vor părăsi decât o dată cu apariţia numeroşilor portretişti tineri.

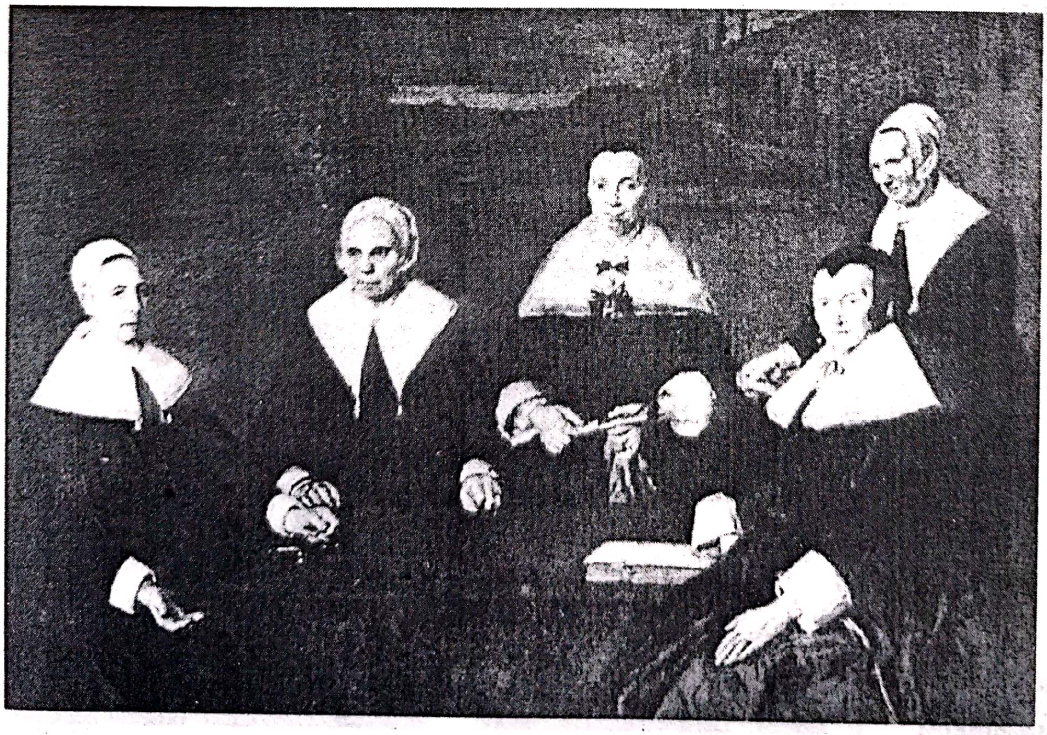
FRANS HALS.
BANCHETUL OFIŢERILOR ARCAŞILOR SFÂNTULUI ADRIAN. HAARLEM, FRANS HALS-MUSEUM

Scanned with OKEN Scanner

FRANS HALS. MALLE BABBE.
STAATLICHE MUSEEN. BERLIN

FRANS HALS. ŢIGANCA. MUZEUL LUVRU. PARIS

FRANS HALS. REGENTELE AZILULUI DE BĂTRÂNI DIN HAARLEM. MUSEUM HAARLEM



Scanned with OKEN Scanner

FRANS HALS. PORTRETUL UNUI BĂRBAT ÎNTR-O RAMĂ OVALĂ PICTATĂ. STAATLICHE MUSEEN. BERLIN

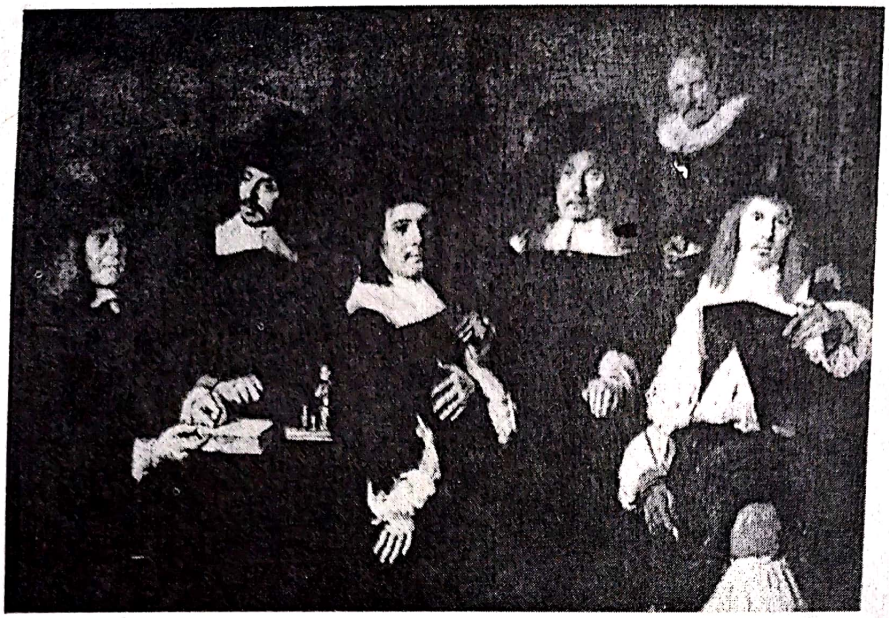
FRANS HALS. BĂUTORUL VESEL. RIJKSMUSEUM. AMSTERDAM

Opera lui Hals atinge virtuozităţi compoziţionale şi picturale în portretul individual şi în cel de grup. S-a spus despre Hals că este "pictorul râsului". Cavaleri surâzători şi veseli, figuri de cheflii sunt pictaţi de Hals în portrete care subjugă. Portretele lui Hals sunt seducătoare prin intensitatea privirii şi atitudinea relaxată, prin frumuseţea picturalităţii, chiar dacă ele nu sunt dublate de analiza profundă a sufletului.

Dintre portretele individuale, *Ţiganca* şi *Malle Babbe, vrăjitoarea din Haarlem* se disting prin expresia dinamică, prin tonusul şi aerul spontan. Adevărate capodopere, aceste două portrete uimesc prin fluidul de viaţă încorporat şi prin exuberanta picturalitate. Tuşa aparentă şi proaspătă este aplicată plat, bidimensional şi are o vivacitate extraordinară. Raportul caloric stabilit între orangeul puternic şi verdele discret, brunurile şi alburile spumoase cu efecte argintii sunt tratate într-o pensulaţie liberă, care va fi reeditată de abia mai târziu în performanţele "gestualismului" pictorilor secolului XX.

Câteva portrete de grup: *Ofiţerii arcaşilor Sfântului George* sau *Banchetul ofiţerilor din ghilda Klovenier, la Haarlem* oferă spectacolul solidarităţii colective, al jovialităţii şi bunăstării, al încrederii în

FRANS HALS. WILLEM VAN HEYTHUSEN. GEMÄLDEGALERIE. BRUXELLES



FRANS HALS. REGENŢII AZILULUI DE BĂTRÂNI DIN HAARLEM

sine. Soluţiile propuse ies, oarecum, din compoziţia clasică. Personajele, fastuos îmbrăcate, ordonate simetric în prim-plan, primesc intervenţia ritmicii dinamice a accentelor de lumină şi a jocurilor diagonalelor.

În ultimii ani de viaţă, Hals traversează pasajul dramatic al deteriorării ireversibile a sănătăţii sale. Dipsomania îi marchează şi degradează personalitatea umană şi creatoare. De la un timp nu mai este solicitat. Copiii îl păsăsesc. În 1664 este internat în azilul de bătrâni. Aici după ce ritmul activităţii sale scăzuse, a pictat ultimele două capodopere, două portrete de grup, *Regentele azilului de bătrâni* şi *Regenţii azilului de bătrâni*. Ajuns el însuşi la azilul de bătrâni, Hals îi priveşte pe concetăţenii săi nu doar cu ochiul înţelept al omului aflat în dificultatea vieţii. Interpretarea psihologică nuanţată este dublată de înţelegerea pictorului experimentat. Acea "notă gravă" cum spunea un mare artist se face sensibilă în acordurile cromatice sobre, în tensiunea, concentrarea şi expresia dramatică a chipurilor rezumând biologicul obosit şi pierderea năzuinţei. Ocrurile şi accentele carminii construiesc din pete obrazuri ridate, pleoape căzute, epiderma mâinilor uscate de bătrâneţe. Negrurile colorate ale costumelor, aplicate în pasta grasă şi savuroasă, au somptuozitatea şi calitatea profunzimii. Griurile albăstrui fixează fulgurant lumina pe marile gulere ale personajelor. Verva tuşei este subordonată expresiei de nostalgie şi tristeţe.

Hals, marele portretist, dispărea, lăsând în urmă suitele de portrete, belşugul varietăţii fizionomiei umane, secunda trăirii, instantaneul mişcării surprinse în nenumăratele chipuri vibrânde de viaţă.

REMBRANDT VAN RIJN (1606 – 1669)

Viaţa şi opera. Pătruns în universalitate ca unul dintre cei mai mari artişti ai tuturor vremurilor, Rembrandt este numele strălucit care a adus glorie artei olandeze a veacului al XVII-lea.

Rembrandt Harmensz van Rijn s-a născut la Leyda în 1606. La optsprezece ani, aflat la Amsterdam, a avut profesor pe Pieter Lastman, în atelierul căruia a cunoscut arta lui Caravaggio. Deşi nu a rămas în atelierul lui Lastman decât puţină vreme, tânărul Rembrandt a simţit puternic influenţa maestrului. Viziunea retoricii teatrale şi efectele clarobscurului tenebrosist, deprinse de Lastman în Italia, vor înrâuri arta lui Rembrandt încă de la început. Personajele pitoreşti cu aspect oriental, cu veşminte spectaculare, turbane, bărbi şi mantii, cortegii din care nu lipseau negrii şi animalele exotice, aflate în compoziţiile lui Lastman, au lăsat o puternică impresie tânărului Rembrandt. Întors la Leyda, el se va concentra asupra portretisticii. Membrii familiei, fraţii şi părinţii săi îi vor poza înveşmântaţi, drapaţi în viziune orientală, sugerând epoci trecute. Chipul propriu va fi, de asemenea, un bun mijloc de observare şi studiere psihologică. Pentru Rembrandt autoportretele vor fi, de-a lungul întregii sale vieţi, universul explorărilor profunde, al stărilor de bucurie, exaltare, tristeţe ori dezamăgire umană, vor fi confesiuni intime, destăinuiri despre sine şi despre om. Studiul pasionat la şevalet, exaltata bucurie a creaţiei, îşi vor da rodul când artistul se va instala la Amsterdam, în 1631. Iubitorii de pictură ai oraşului burghez, animat de ambiţii şi orgolii, vor descoperi în tânărul artist un

Scanned with OKEN Scanner

maestru al portretului şi compoziţiei. Printre primele comenzi primite de Rembrandt la Amsterdam a fost *Lecţia de anatomie a doctorului Tulp*, compoziţie realizată de Rembrandt la 26 de ani şi care l-a confirmat ca maestru printre confraţii breslei.

Curând a cunoscut-o pe Saskia care i-a devenit soţie şi i-a adus o substanţială avere, precum şi pătrunderea în burghezia Amsterdamului. *Portretul artistului cu Saskia pe genunchi* (Dresda), operă realizată de pictor în perioada dinaintea căsătoriei, exprimă explozia de vitalitate şi optimism a lui Rembrandt, bucuria şi setea de viaţă trăite o dată cu pătrunderea Saskiei în viaţa sa. Anii de fericire şi succese, în care Rembrandt a cunoscut dragostea, situaţia, faima şi norocul, au durat până în 1642.

Chiar la primele exaltări ale bucuriei vieţii, când Rembrandt împlineşte treizeci şi şase de ani, drumul calvarului vieţii lui începe. Pictorul vede cum aripa morţii atinge pe toţi cei dragi. Îi vede murind pe cei trei copii, asistă la sfârşitul mamei şi al Saskiei, înainte ca aceasta să împlinească treizeci de ani. În opt ani se termină totul. Ca într-un dans al vrăjitoarelor au urmat evenimentele care l-au aşezat la stâlpul infamiei pe marele artist: procesele cu familia Saskiei pentru moştenirea lui Titus, singurul copil în viaţă, ultimul născut, procesele cu consiliul bisericesc pentru cuviinţă, conflictul cu sindicul creditorilor, datoriile, licitaţiile, falimentul. Olanda burgheză şi calvină îl condamna pe Rembrandt la izolare şi sărăcie pentru orgoliul şi îndrăzneala de a fi sfidat convenienţele societăţii şi publicul.

Cugetul răzleţit al artistului se reculege în pustiul sărăciei şi dezamăgirii. Rembrandt rătăceşte în căutarea păcii şi mângâierii. Caută înţelepciunea şi sensurile tainelor în vechile religii şi doctrine filozofice. Aşteaptă revelaţia adevărurilor esenţiale, ale cunoaşterilor, prin consumarea faptelor şi evenimentelor vieţii proprii. În dramatica existenţă a anilor după moartea Saskiei nu-i rămăsese decât Titus, singura lumină a sufletului. Compania discretă şi umană a Hendrickjei Stoffels îşi face loc în umbra pictorului. Simplă şi caldă, fiinţa generoasă aşteaptă, ajută, se dăruie şi se integrează nobil în peregrinarea şi marea aventură a destinului lui Rembrandt. Blândeţea şi ocrotitoarea înţelegere a Hendrickjei Stoffels vor acompania până în anul morţii sale, 1662, existenţa lui Rembrandt. În 1668, cu un an înaintea sfârşitului său, Rembrandt urcă până la capăt scara supliciului, îl vede pierind pe Titus. Cu surâsul sfâşietor de trist, Rembrandt ne destăinuie în ultimul autoportret (München) crezul înţelepciunii lui dureroase: aşteptarea umilă şi

REMBRANDT. AUTOPORTRET. LUVRU. PARIS

răbdătoare în faţa morţii. Ultimul gest lăsat de Rembrandt nemuririi, îmbrăţişarea fiului rătăcit în umbrele misterioase ale clarobscurului, conturează semnul iubirii prin suferinţă ca formă superlativă de împlinire a răbdării şi înţelepciunii.

Concepţia filosofică şi viziunea artistică a lui Rembrandt. Când Saskia murise, Rembrandt terminase compoziţia *Rondul de noapte* (Amsterdam). Pânza, numită astfel mai târziu, fusese comandată de către căpitanul Cocq, care dorise o compoziţie de grup reprezentativă pentru figurile companiei ofiţereşti căreia îi aparţinea.

Pregătită cu grijă, dar şi cu unele temeri de către pictor, lucrarea a fost primită cu rezerve şi uimire de membrii grupului doritori să figureze în tabloul comandat, plătit de altfel, prin participarea fiecăruia. În locul operei de circumstanţă, Rembrandt crease o operă de geniu. Noutatea compoziţiei se semnala atât în neaşteptata prezentare dinamică a personajelor imaginate în agitaţia, dezordinea şi entuziasmul chemării la arme, cât şi în surpriza oferită de instantaneele gesturilor eroilor. Viaţa străzii, în plină desfăşurare, ofiţerii cu drapele şi halebarde, fetiţa cu cocoşul prins la cingătoare, rătăcită în mijlocul îmbulzelii, întreaga dinamică a ansamblului, cu reflectoarele puternice de lumină şi

Scanned with OKEN Scanner

REMBRANDT. RONDUL DE NOAPTE. RIJKSMUSEUM. AMSTERDAM

obscuritatea misterioasă, au rămas de neînţeles pentru contemporanii lui Rembrandt. Capodopera a fost refuzată şi abandonată, iar Rembrandt repudiat.

Îndurerat de moartea Saskiei, a mamei şi copiilor, dezolat de eşecul profesional, Rembrandt rămâne singur, lucrând în atelier, şi cu micul Titus, asupra căruia îşi concentrează iubirea şi voinţa de a-l creşte.

Depăşirea dramei proprii şi întoarcerea cu îngăduinţă şi iertare către semeni va constitui perspectiva etică în care se va angaja fiinţa lui Rembrandt. Subiecte inspirate din Biblie, interpretări ale prezenţei lui Iisus, iubirea creştină, toleranţa şi efortul înţelegerii neputinţelor semenilor îl preocupă îndeosebi pe Rembrandt în perioada maturităţii. În aceste coordonate au fost create capodoperele marelui pictor. Căldura umană şi totala devoţiune, dăruite de Hendrickje Stoffels lui Titus şi pictorului, vor constitui pentru Rembrandt marele exemplu de noblețe şi sprijin moral pe care pictorul se va bizui întreaga viaţă. Constantul spirit de sacrificiu adus de Hendrickje va fi pentru Rembrandt sursa revelaţiilor sale filosofice. Fără a fi o frumuseţe fizică, buna Hendrickje a adus în opera lui Rembrandt suflul umanităţii, dezvăluirea sentimentelor iubirii de semeni, lipsa de ură, înţelegerea şi iertarea celor ce nu se pot depăşi. Idealul uman înalt etic al concepţiei rembrandtiene, sublimat prin suferinţă, va primi, în compoziţii ca *Betsabeea, Haman implorând iertare Esterei* sau portrete în diferite etape ale vieţii, chipul Hendrickjei, expresia de blândeţe şi înţelegere umană a acesteia.

Compoziţia *Haman implorând iertare Esterei* (Muzeul Naţional de Artă, Bucureşti) este una dintre reprezentativele capodopere ale lui Rembrandt, sinteză a concepţiei filosofice şi exemplu al sentimentului toleranţei şi iertării.

REMBRANDT. SASKIA VAN VIGLENBURG, SOŢIA ARTISTULUI. GEMÄLDEGALERIE. KASSEL

Scanned with OKEN Scanner

REMBRANDT. TITUS, FIUL ARTISTULUI.
METROPOLITAN MUSEUM. NEW YORK

REMBRANDT. ARTISTUL ŞI SASKIA.
GEMÄLDEGALERIE. DRESDA

REMBRANDT. EVANGHELISTUL MATEI ŞI ÎNGERUL.
LUVRU. PARIS

REMBRANDT. TITUS CÂNTÂND.
KUNSTHISTORISCHES MUSEUM. VIENA

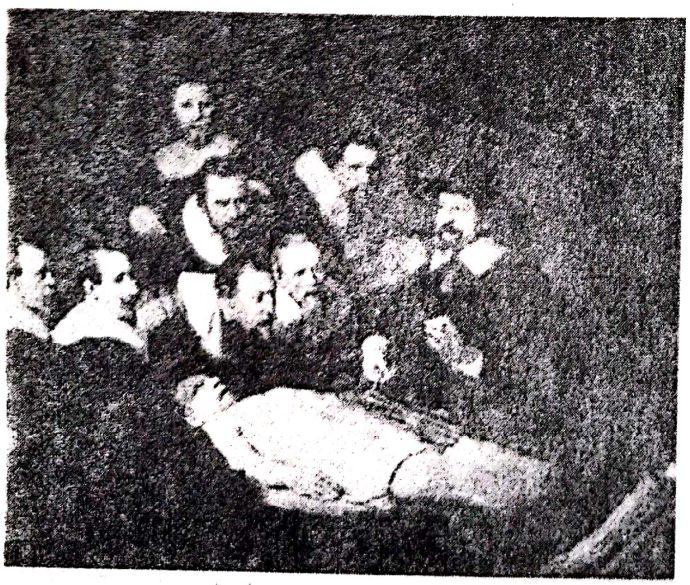
Scanned with OKEN Scanner

REMBRANDT. HENDRICKJE STOFFELS.
STAATLICHE MUSEEN. BERLIN

REMBRANDT. HENDRIKJE STOFFELS
LA SCĂLDAT. NATIONAL GALLERY. LONDRA

REMBRANDT. BETSABEEA. LUVRU. PARIS

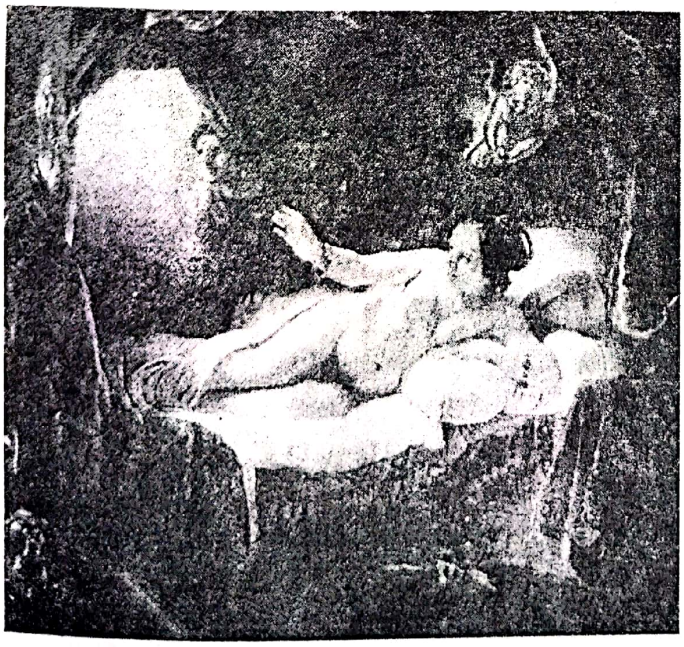
REMBRANDT. LECȚIA DE ANATOMIE
A PROFESORULUI TULP. MUZEUL DIN HAGA



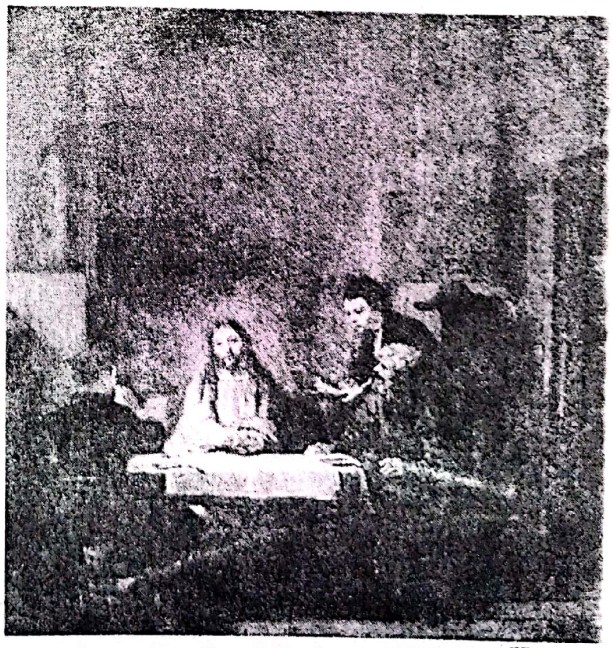
Scanned with OKEN Scanner

REMBRANDT. PORTRETUL LUI JAN SIX. COLECȚIA SIX. AMSTERDAM

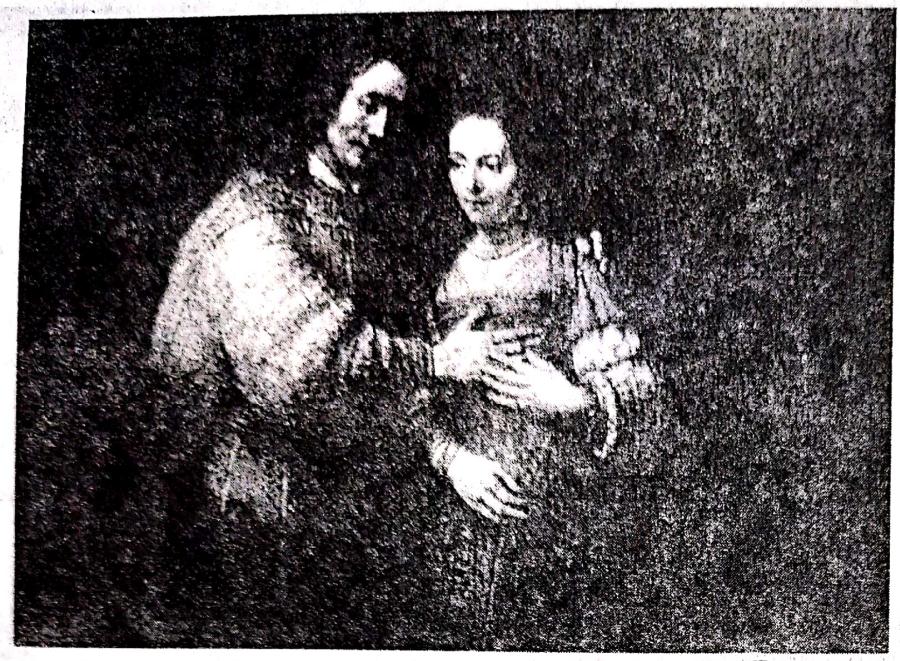
REMBRANDT. DANAE. MUZEUL ERMITAGE.SANKT-PETERSBURG



REMBRANDT. CINA DIN EMMAUS. LUVRU. PARIS



Scanned with OKEN Scanner



REMBRANDT.
LOGODNICA EVREICĂ.
RIJKSMUSEUM. AMSTERDAM

Estera este întruparea revelaţiei etice a lui Rembrandt. Gata a fi ucisă, în urma uneltirilor lui Haman, Estera atinge sublimul iertând. În locul justiţiei neîndurătoare şi pedepsirii vinovatului, prin Rembrandt, Estera ne învaţă să iertăm.

Marele artist, cel care a adus glorie Olandei, Rembrandt Van Rijn, surghiunit de concetăţenii săi, îşi iartă semenii, iubindu-i. Concluzia vieţii omului Rembrandt este concluzia operei artistului Rembrandt – iubirea şi îngăduinţa faţă de semeni.

REMBRANDT. HAMAN CERÂND IERTARE ESTEREI.
MUZEUL NAŢIONAL DE ARTĂ. BUCUREŞTI

Estera, personajul biblic, este pentru pictor prilej de sondare a eului şi a sensurilor existenţei. Valorile morale înalte i-au fost revelate pictorului prin Hendrickje Stoffels, fiinţa devotată, care şi-a confundat existenţa cu destinul lui Rembrandt. Privirea gravă, expresia îndurerată pentru durerea altora, compătimirea faţă de slăbiciunile omeneşti primesc chipul lui Hendrickje, iar în cazul compoziţiei analizate, devin datele simbolice ale Esterei. Iertând prin înţelegere, îngăduinţă şi iubire, Estera este expresia unei înalte umanităţi. Katharsis, purificare trăită de artist prin suferinţă şi tărie a aşteptării, prin răbdare şi umilinţă, este sinteza filosofică a operei lui Rembrandt. Planarea în sferele înalte ale spiritului respiră adio îndurerat al marelui artist, respiră starea de supliciu şi iertare totodată. Într-un fel particular, sentimentul ascezei prin suferinţă, care pregăteşte calea împăcării cu sine şi aflarea seninătăţii, se confundă cu desprinderea din tortura implicărilor şi depăşirea dramei proprii. Sublimarea fiinţei prin suferinţă, bucuria iubirii întoarsă către semeni este axioma omului Rembrandt pe care artistul o reflectă cu incandescenţa geniului în pictură.

Scanned with OKEN Scanner

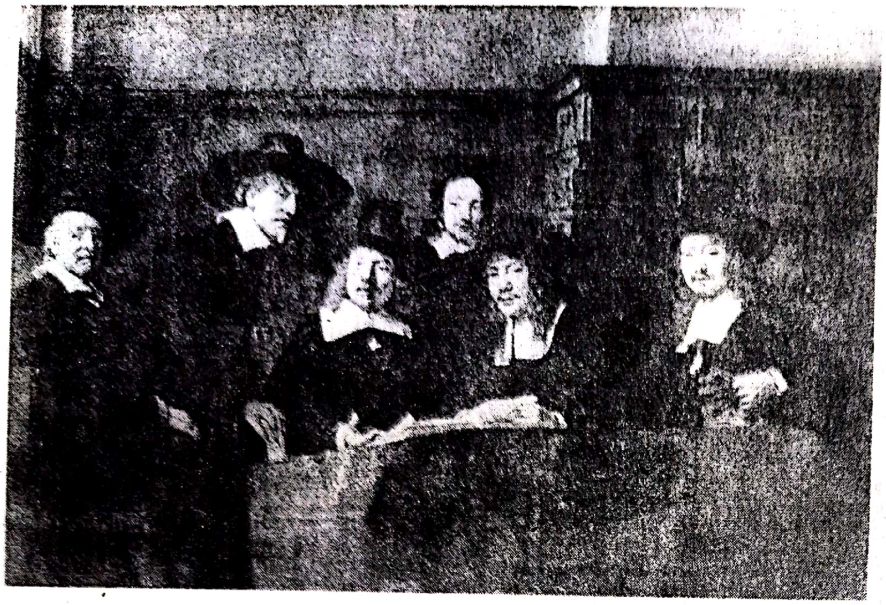
REMBRANDT. DESEN, SCHIȚĂ

REMBRANDT. GRAFIE. DETALIU DINTR-O SCHIȚĂ (1635)

REMBRANDT. ÎNTOARCEREA FIULUI RISIPITOR. GRAVURĂ. RIJKSPENTEN KABINETT. AMSTERDAM

REMBRANDT. CINA DIN EMMAUS. GRAVURĂ

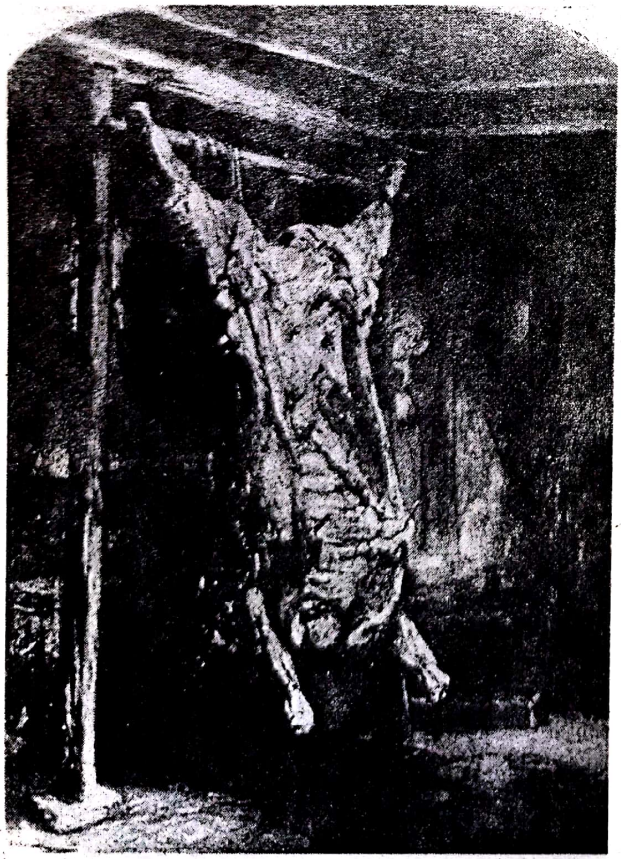
Scanned with OKEN Scanner



REMBRANDT. SINDICII POSTĂVARI. RIJKSMUSEUM. AMSTERDAM

Creaţia lui Rembrandt cuprinde capodopere în cadrul tuturor genurilor picturii: compoziţii cu caracter mitologic şi alegoric (*Danae, Flora*), compoziţii cu subiecte religioase inspirate din Biblie (*Betsabeea, Samson şi Dalila, Întoarcerea fiului risipitor, Închinarea păstorilor, Pelerinii din Emmaus, Crucificare, Punerea în mormânt*); compoziţii cu caracter contemporan (*Lecţia de anatomie a doctorului Tulp, Rondul de noapte, Logodnica evreică, Sindicii postăvarilor*).

REMBRANDT. BOUL JUPUIT. LUVRU. PARIS



În portret, chipul Saskiei apare pictat de Rembrandt în numeroase pânze, iar chipul fiului iubit, *Titus*, copil, adolescent sau tânăr, este prezent în impresionante interpretări. *Autoportrete*, pictate la toate vârstele, urmează itinerariul modificărilor biologice şi expresive ale chipului artistului. S-a spus că numărul mare de autoportrete făcute de Rembrandt nu a fost egalat de vreun alt pictor până astăzi.

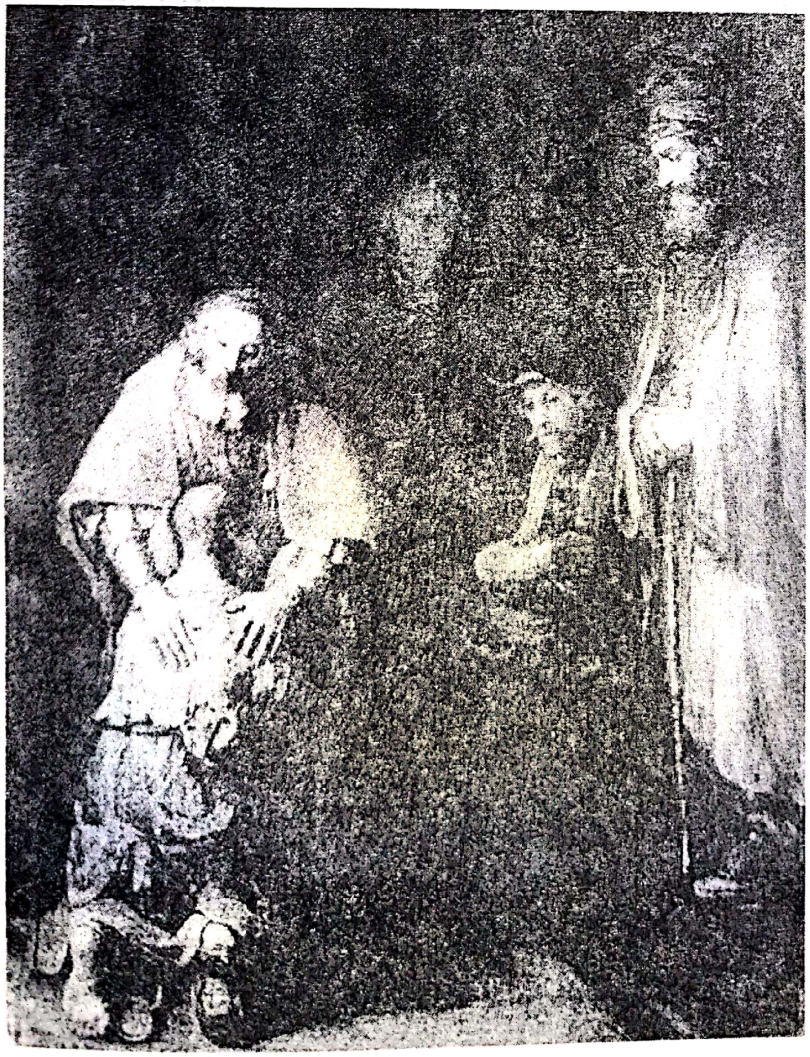
Peisajul de sine stătător a cunoscut în pictura lui Rembrandt atmosfera încărcată de ceaţă şi vapori. Cerul Olandei acoperit de alaiuri de nori ilustrează interesul pentru localizarea geografică, pe de-o parte, precum şi pentru soluţiile moderne ale compoziţiei baroce, pe de altă parte. Spaţiul infinit, prelungirile spre imensitatea orizonturilor exprimă sentimentul şi aspiraţia spre dimensiunile cosmice.

Natura statică a cunoscut prin creaţia lui Rembrandt atitudinea modernă a preferinţei artistului pentru subiectele modeste. Abundenţa şi somptuosul naturilor statice pictate de contemporanii săi rămân străine lui Rembrandt. *Boul jupuit* sau detaliul din *Lecţia de anatomie* – cadavrul disecţiei – definesc caracteristica detaşare a marelui pictor de spiritul burghez olandez.

Modalităţile plastice ale interpretărilor lui Rembrandt introduc, în universul morfologic al epocii stilului Baroc, o viziune nouă asupra clar-obscurului tenebrosist. Rembrandt are geniul spectacolului scenic. Reflectoare puternice de lumină sunt îndreptate asupra zonelor acţiunii, de interes maxim, în vreme ce restul ansamblului este înghiţit

Scanned with OKEN Scanner

REMBRANDT. PORTRETUL LUI TITUS. NORTON SIMON FONDATION. FULLERTON. CALIFORNIA



REMBRANDT.
ÎNTOARCEREA FIULUI RISIPITOR.
MUZEUL ERMITAJ. SANKT-PETERSBURG.

Scanned with OKEN Scanner

REMBRANDT. AUTOPORTRET

de întuneric. Pentru Rembrandt, eclerajul primeşte dimensiuni filosofice. Întunericul înseamnă, uneori, masa absorbantă a acţiunii secundare sau, alteori, univers al infinitului, evaziune din realitatea cotidiană. Reflectorul de lumină descoperă fragmentar elemente expresive ale semnificaţiilor de conţinut. Lumina primeşte semnificaţia misterului cosmic. Fluxurile razelor îmbăiază spaţiul ca şi când ar irumpe din interiorul formelor. Întunericul are în pictura lui Rembrandt semnificaţia tenebrosului dramatic al existenţei umane. Misterul învăluie semiobscuritatea, formele sunt dizolvate şi înconjurate de necunoscut. Efectele teatrale ale spectacolului scenic asigură regia imaginii, susţinută compoziţional de direcţii conflictuale. Arsenalul morfologic de tip baroc serveşte structurilor compoziţionale prin prezenţa diagonalelor încrucişate sau prin discontinuităţi de sensuri direcţionale. Imaginea este adeseori ordonată de accentele divergente ale focarelor de lumină.

Paleta cromatică foloseşte savant roşurile somptuoase de piatră preţioasă ori rubiniurile catifelate, bogate şi profunde, galbenurile strălucitoare ca aurul, până la incandescenţă. Materia picturală este bogat hrănită de culoare, creşte în consistenţă, până la grosimea şi înălţimea similară reliefului din sculptură, Rembrandt fiind un mare îndrăgostit de straturile savuroase de culoare şi de materia cromatică substanţială.

Concepţia filosofică a operei lui Rembrandt, viziunea sa puternic originală, limbajul încărcat cu misterul clarobscurului anulează principiile estetice şi filosofice ale Renaşterii.

Emoţia şi tensiunea trăirii sufleteşti încorporată imaginii, discursul despre sine, destăinuirea secretelor existenţei proprii sunt pentru întâia dată formulate în istoria artelor cu amploarea modernităţii şi geniului.

MICII MAEŞTRI OLANDEZI

În pictura micilor maeştri olandezi, subiectele cu scene de gen au constituit un univers cu totul particular. Nume ca Gerrit Dou, Terborch, Pieter de Hooch, Gabriel Metsu ori Jan Steen, Adriaen van Östade şi ale altor numeroşi pictori ai generaţiilor din veacul al XVII-lea au animat viaţa artistică olandeză a veacului stilului Baroc.

TERBORCH. CONCERTUL. GEMÄLDEGALERIE. BERLIN

Scanned with OKEN Scanner

GERRIT DOU (1613–1675), elev al lui Rembrandt, a fost unul dintre specialiştii scenei de gen, preferând efectele de ecleraj caravaggist şi influenţa manieristă.

TER BORCH sau TERBORCH, Gerrit (1617-1681) a beneficiat de călătorii în Europa între anii 1636 – 1644, cu care prilej a cunoscut pictura belgiană, iar în Spania l-a întâlnit pe Velázquez. Opera sa cuprinde subiecte de gen, de intimitate domestică, portrete şi, mai ales, interioare burgheze. Personajele sale sunt prezentate fie cântând la chitară, fie citind scrisori. Tineri îmbrăcaţi elegant discută, înconjuraţi de lumina discretă a încăperilor mobilate cu piese specifice stilului epocii. Adeseori, interioarele au instrumente muzicale pretenţioase, de obicei, virginalul. Poezia ambianţei, evoluat intelectuală, gesturile calme şi starea de interiorizare par a-şi desfăşura existenţa sub semnul valorilor morale ale cuviinţei nobil-spirituale. Redarea preţiozităţii materiale, îndeosebi, a veşmintelor elegante de satin gri-argintiu i-au asigurat lui Ter Borch un loc particular printre străluciţii pictori de gen ai Olandei.

PIETER DE HOOCH (1629–1683). Instalat în tinereţe la Delft, Pieter de Hooch i-a cunoscut pe Fabritius şi pe Vermeer. Rival al acestuia din urmă, Pieter de Hooch a creat numeroase scene de interior, în al căror climat intim şi domestic sunt redate personaje burgheze din Delft. Puţin interesat de psihologia nuanţată, ori de relaţiile afective ale acestora, Hooch evocă locuinţa şi viaţa consumată în pragul casei. Personajele – stăpâna casei şi servanta, mama şi fiica – trăiesc în confortul locuinţei elegante, încărcată de obiecte scumpe şi frumoase. Perspectiva adâncă leagă interiorul cu plein air-ul. Uşa întredeschisă comunică adeseori cu strada, cu grădina, curtea, sau cu altă locuinţă, a cărei uşă deschisă ilustrează atitudinea citadină ospitalieră a concetăţenilor lui Hooch. Preocupat de lumina şi de gradarea intensităţilor valorice, sensibil diferenţiate între interior şi exterior, Hooch sugerează succesiunea ecranelor spaţiului, realizând subtilităţi remarcabile de ecleraj.

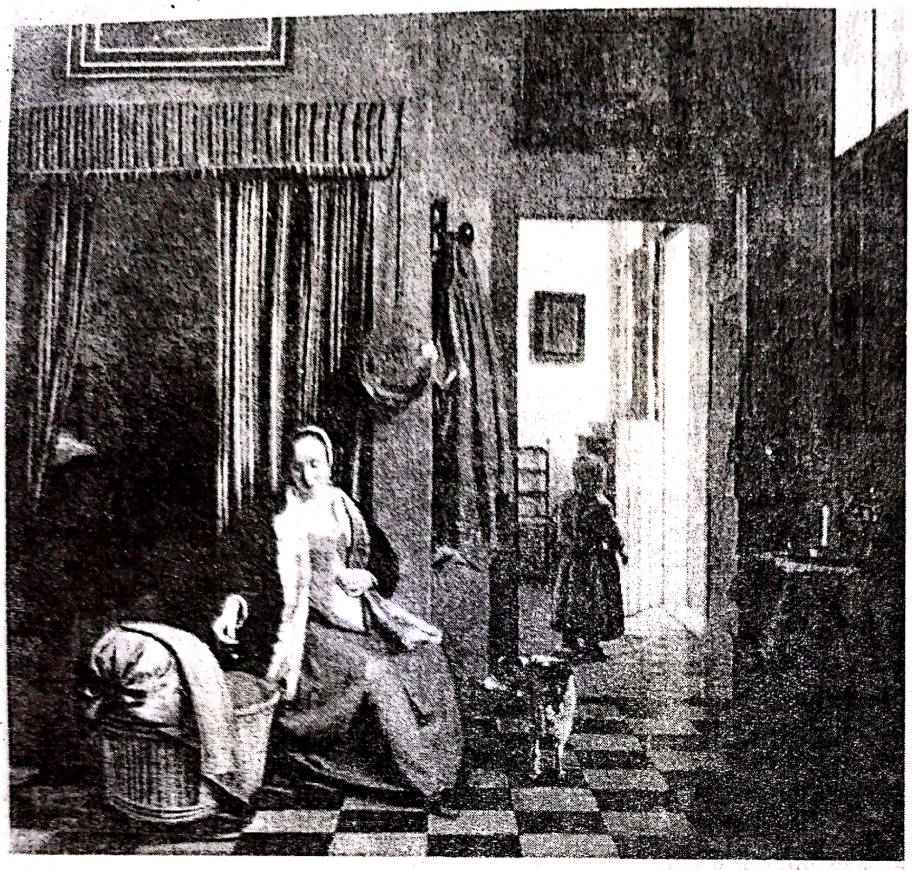
METSU, Gabriel (1629–1667) a trăit puţin, influenţat de pictura lui Pieter de Hooch, Vermeer şi Steen, creând compoziţii cu motivul scrisorii şi tema conversaţiei galante. Armoniile cromatice discrete, cu efecte picturale savuroase, susţin climatul de calm şi confort specific ambianţei de interior olandez şi scenei de gen preferate în epocă.

VAN ÖSTADE, Adriaen (1610–1685) a fost, probabil, elevul lui Hals. Tablourile sale, de dimensiuni mici, sunt scene de gen cu interioare ţărăneşti şi scene de han, cârciumă sau bucătărie murdară.

PIETER DE HOOCH. UŞA PIVNIŢEI.
RIJKSMUSEUM. AMSTERDAM

PIETER DE HOOCH. FEMEIE CÂNTĂRIND AUR.
STAATLICHE MUSEEN. BERLIN

Scanned with OKEN Scanner



TERBORCH. MAMA.
STAATLICHE MUSEEN.
GEMÄLDEGALERIE. BERLIN

TERBORCH. DOAMNĂ SPĂLÂNDU-ŞI MÂINILE.
GEMÄLDEGALERIE. DRESDA

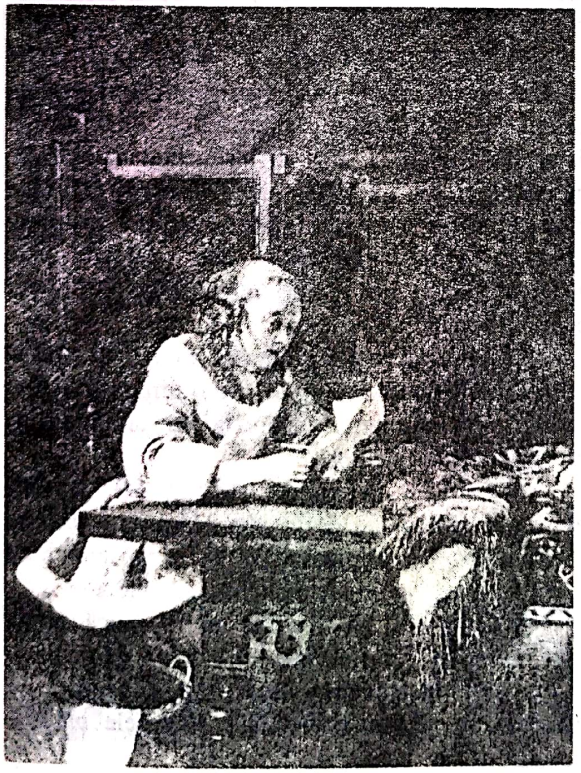
PIETER DE HOOCH. CASA DE ŢARĂ.
AMSTERDAM

Scanned with OKEN Scanner

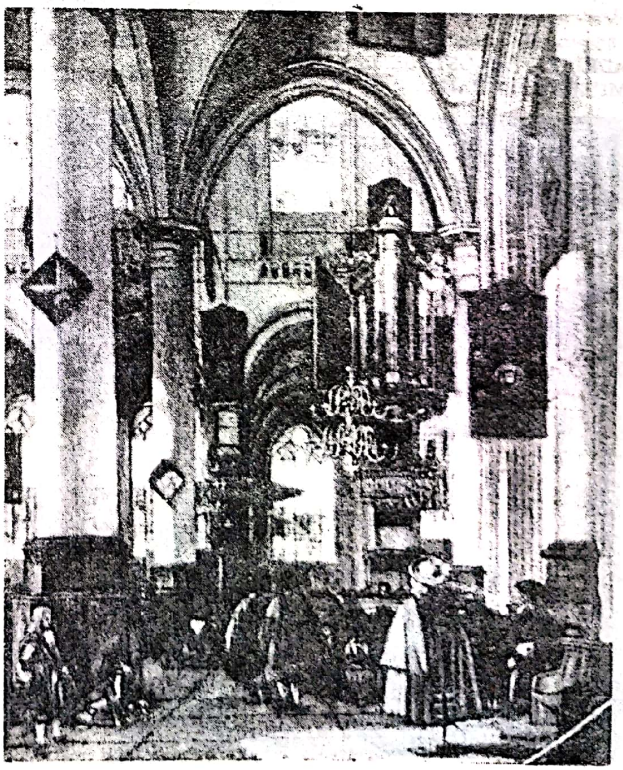
TERBORCH. LECŢIA DE CHITARĂ
NATIONAL GALLERY. LONDRA

GABRIEL METSU. LECŢIA DE MUZICĂ.
MUZEUL DIN HAGA

TERBORCH. FEMEIE CITIND SCRISOARE.
WALLACE COLECTION. LONDRA



EM. DE WITTE. INTERIOR DE BISERICĂ.
MUZEUL DIN BRUXELLES



Scanned with OKEN Scanner

JAN STEEN. SĂRBĂTOAREA SFÂNTULUI NICOLAE. RIJKSMUSEUM. AMSTERDAM

Personajele care le animă sunt bădărani cheflii, ţărani, copii, lăutari ai satului, (*Ţărani la han, Ţăran cu pipa, Lăutarul satului, Cârciuma*). Idealul său de a fi pictorul "calicilor" se reflectă în tonusul

ADRIAEN VAN ÖSTADE. LĂUTARUL SATULUI. MUZEUL DIN HAGA

şi jovialitatea tratării subiectelor inspirate de ambianţa şi obiceiurile olandeze de la sat ori de la periferia oraşelor. Hazul, aspectele caricaturale acompaniază de cele mai multe ori scenele pictate de Adriaen van Östade.

STEEN, Jan (1626 –1679) este pictorul căruia i se atribuie şapte sute de tablouri. Cel mai fecund şi mai popular dintre pictorii olandezi, Jan Steen este reprezentant tipic al picturii olandeze de gen în secolul al XVII-lea. Scene de mare diversitate, subiecte galante, compoziţii cu anecdotică rurală, uneori secvenţe de cotidian, alteori imagini idilice cu subiecte religioase, definesc o lume animată de personaje vesele, surprinse în atitudini dinamice şi spontaneitate gestică. Amator de efecte scenice şi detalii triviale, Steen observă şi fixează cu intenţie moralizatoare vicii şi slăbiciuni omeneşti, beţia şi desfrâul, efemerul plăcerilor terestre. Expresia prozei, anecdotica literară, detaliile situaţiilor nerecuperate în sinteza picturii ansamblului sunt datele caracteristice picturii lui Steen, înviorate, altfel, de fluidul vieţii şi de autenticul vivace.

EMMANUEL DE WITTE (1617–1692) este unul dintre pasionaţii de perspectivă geometrică, mono- şi bioculară, montantă şi plonjantă. Interioarele sale de biserici au efectul prelungirilor spaţiale în suitele bolţilor, în succesiunea luminilor şi umbrelor, în jocul cadenţelor unice, al înălţimilor şi adâncimilor spre infinit.

CAREL FABRITIUS (1622?–1654), şi el elev al lui Rembrandt, influenţat de maestrul său, va picta portrete şi autoportrete. Emmanuel de Witte şi Pieter de Hooch şi ei l-au influenţat în crearea ambianţei create misterios de clarobscur. Lumina primeşte locul principal în preocupările lui Carel Fabritius. Dintre lucrările sale, celebră este *Sticletele*, pictat cu tonuri proaspete pe fondul ecranului luminos.

În cadrul peisajului olandez, numeroşi au fost pictorii îndrăgostiţi de natură şi de lumina filtrată a nordului, de ambianţa încărcată de umiditate şi cerurile acoperite de nori.

HOBBEMA, Meindert (1638–1709), celebru datorită lucrării *Aleea de la Middelharnis – drumul cu plopi subţiri*, cuplează ştiinţa perspectivei cu sugestia infinitului şi poezia naturii olandeze.

RUYSDAEL, Jacob (1628-1682) evocă natura olandeză cu o emoţie lirică, cu totul particulară. Sentimentul melancoliei face din imaginile lui Ruysdael un romantic vizionar. Dramele naturii,

Scanned with OKEN Scanner

HOBBEMA.
ALEEA DE LA MIDDELHARNIS.
NATIONAL GALLERY. LONDRA

furtunile şi vânturile, marea agitată şi mişcarea norilor, copacii bătuţi de vânt şi cerurile groase încărcate cu nori negri, lumina stranie şi universul fără oameni conturează imagini încărcate de o trăire puternică legată de ambianţă şi natură, localizate geografic.

VAN GOYEN, Jan (1596–1656) este specialist în vederi cu orizonturi foarte joase şi ceruri foarte înalte, peisajele sale cuprinzând uneori şase părţi de cer şi o parte de apă. Senine sau zbuciumate, piesajele marine au ambarcaţiuni cu pânze proiectate pe cer crepuscular. Sentimentul singurătăţii şi observării naturii se împleteşte cu nostalgia şi cu poezia amurgului.

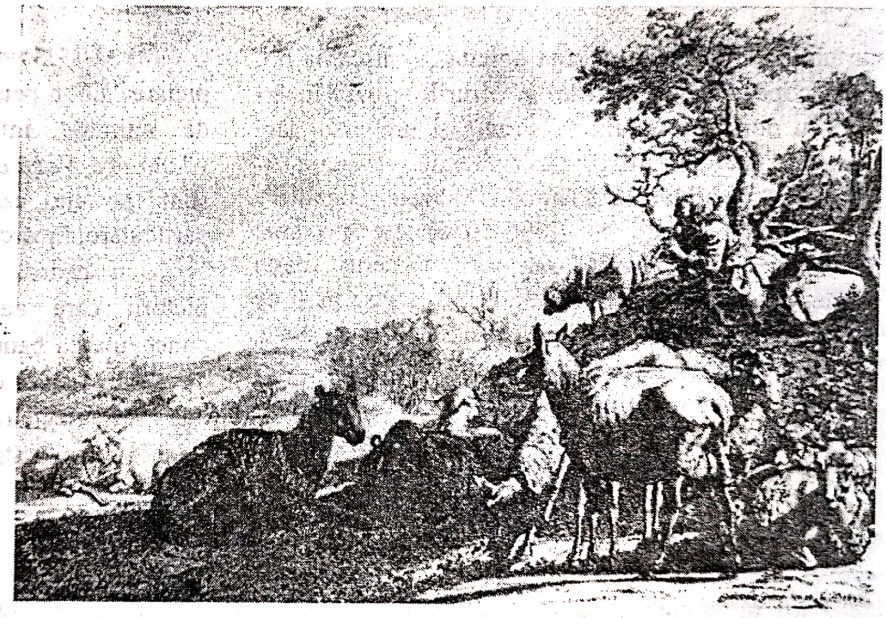
PAULUS POTTER (1625–1654) a excelat în pictarea unor peisaje de dimensiuni mari, animate de animale integrate în natură. *Plecare la vânătoare, Vacă oglindindu-se în apă, Cai la păscut* sunt peisaje care fixează ambianţe şi locuri particulare, încărcate de autentic şi poezie.

În cadrul naturii statice, nenumăraţi sunt pictorii care au abordat imagini ale meselor concepute ca banchete, cu fructe şi cupe de cristal, cu lămâi, a căror coajă tăiată în spirală oferă prilejul admirării efectelor picturale ale tuşelor de culoare transformate în stropi de lumină ca roua.

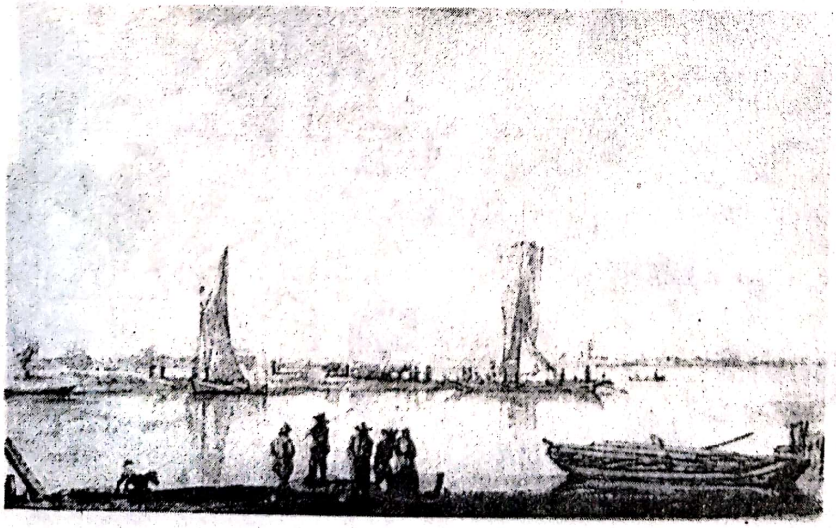
PAULUS POTTER.
VACĂ OGLINDINDU-SE ÎN APĂ.
MUZEUL DIN HAGA

Scanned with OKEN Scanner

PAULUS POTTER. CIREZI.
NATIONAL GALLERY. LONDRA

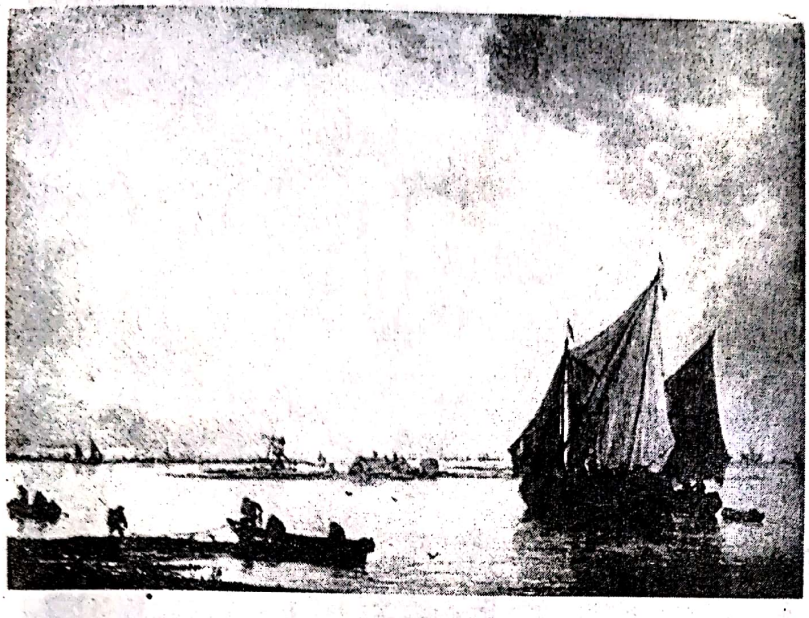


PAULUS POTTER. OI LA PĂŞUNE.
GRAVURĂ ÎN CUPRU

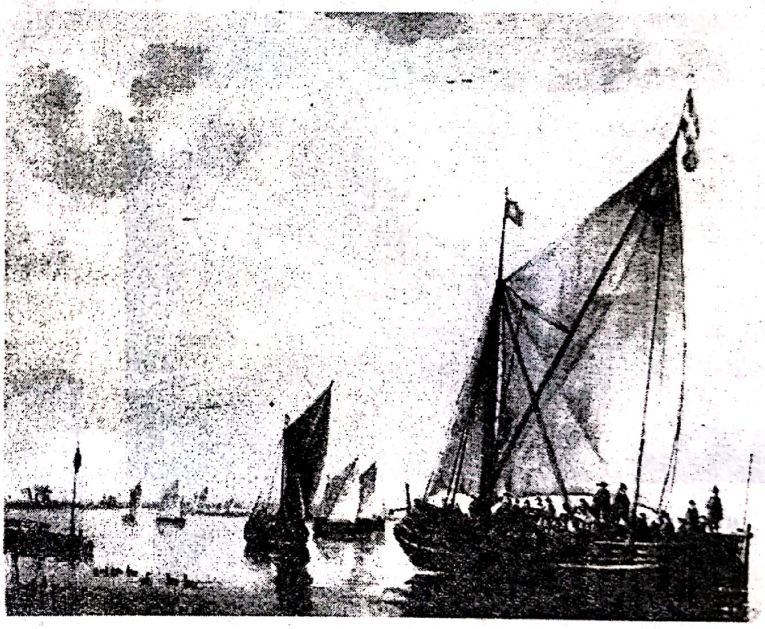


AELBERT CUYP.
PEISAJ DE RÂU. DESEN ÎN CRETĂ.
CABINETUL DE STAMPE. BERLIN

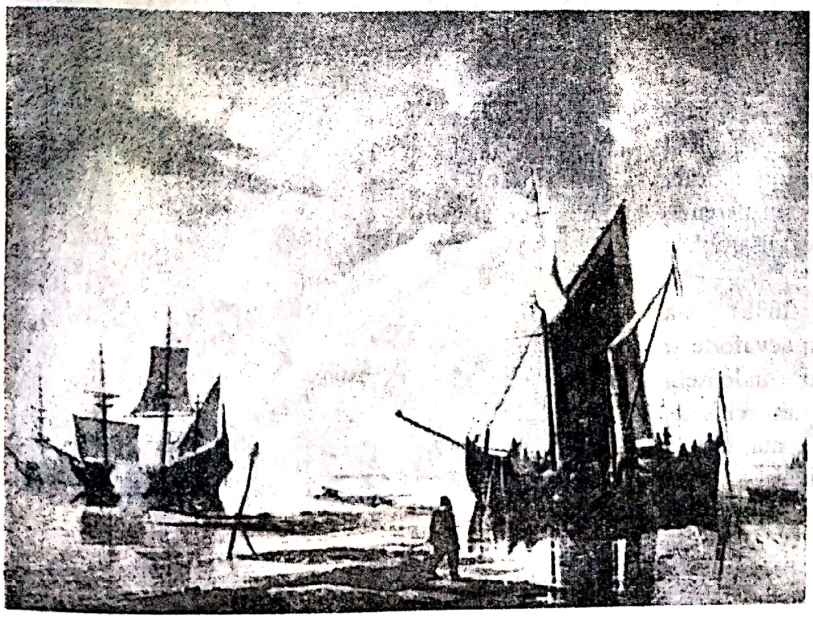
Scanned with OKEN Scanner



JAN VAN GOYEN. MAREA LA HAARLEM.
STAEDELSCHES KUNSTINSTITUT.
FRANKFURT A.M.



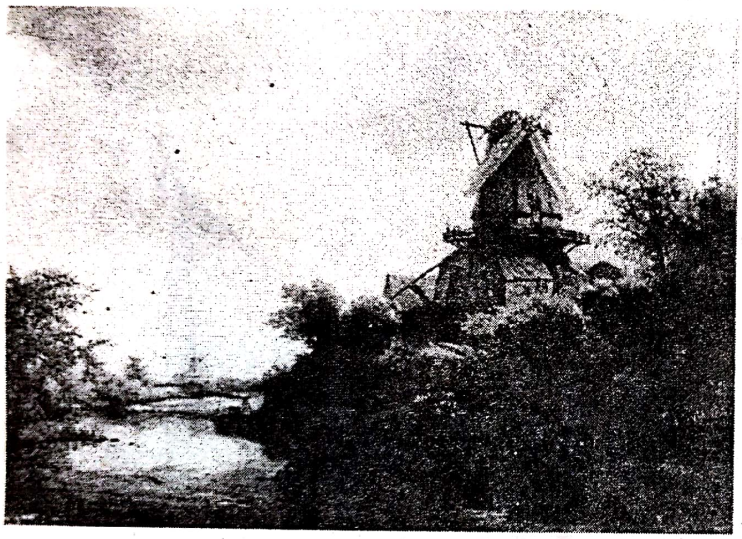
AELBERT CUYP. MARINĂ.
FRICK COLLECTION. NEW YORK



JAN VAN CAPELLE.
MARE LINIŞTITĂ.
KUNSTHISTORISCHES MUSEUM. VIENA

Scanned with OKEN Scanner

RUYSDAEL. PĂDUREA DE STEJARI. GRAVURĂ ÎN CUPRU



RUYSDAEL. PEISAJ CU MOARĂ.
STAATLICHE MUSEEN. BERLIN

Un capitol aparte îl reprezintă gravura olandeză – foarte dezvoltată în epocă datorită ştiinţei desenului şi stăpânirii tehnicii atât de complicate a gravurii cu acizi.

LUCAS VAN LEYDEN (? – 1533), lăudat mult de Vasari, care l-a situat mai presus de Dürer, a fost unul dintre marii gravori olandezi, pregătitor al artei stilului Baroc. Alburi subtile, valori transparente, perspective liniare construiesc savante ansambluri realizate în gravura cu acul.

HERCULES SEGHERS (1590–1638) s-a manifestat ca pictor, dar şi ca gravor în acvaforte şi acvatinta. Lucrările sale, evocând îndeosebi peisajele cu stânci ale reliefului natal, sunt retuşate, imprimate pe ţesături sau pe hârtie colorată, uneori artistul revenind cu acul asupra imaginii.

WILLEM VAN DE VELDE. MARINĂ. DESEN CU PANA.
CABINETUL DE STAMPE. BERLIN

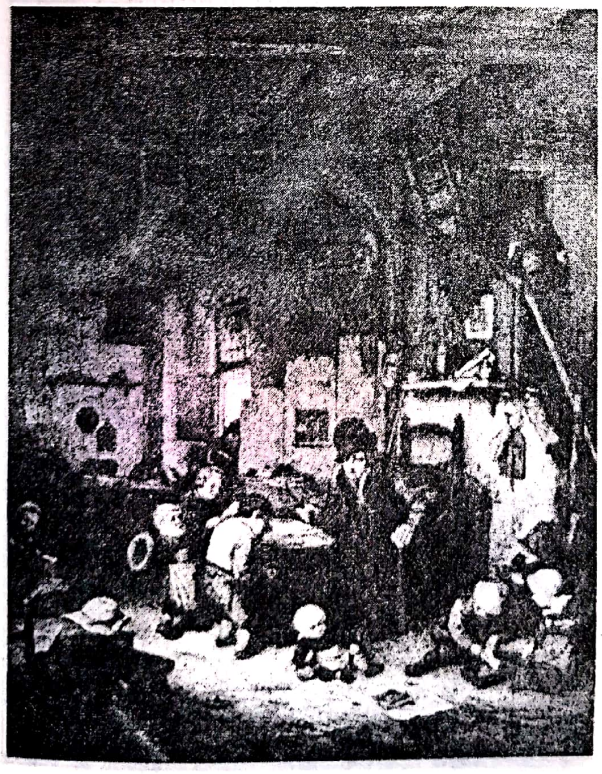
LUCAS VAN LEYDEN. IISUS

Scanned with OKEN Scanner

JAN STEEN. SOCIETATE VESELĂ.
BUDAPESTA

ADRIAEN VAN ŌSTADE. LUCRĂTORUL DE PENE.
BUDAPESTA

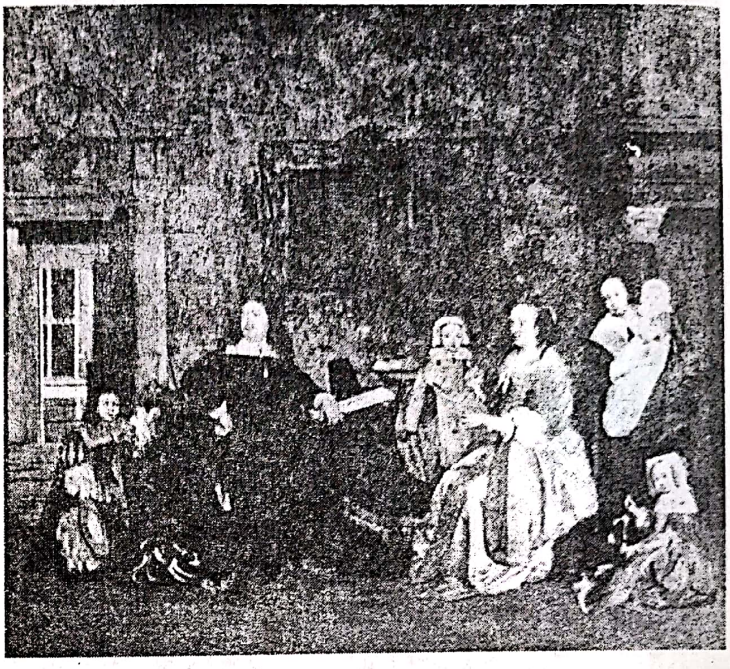
ADRIAEN VAN ŌSTADE.
ÎNVĂȚĂTORUL. LUVRU. PARIS



ADRIAEN VAN ŌSTADE. TATĂL FAMILIEI.
GRAVURĂ ÎN CUPRU

Scanned with OKEN Scanner

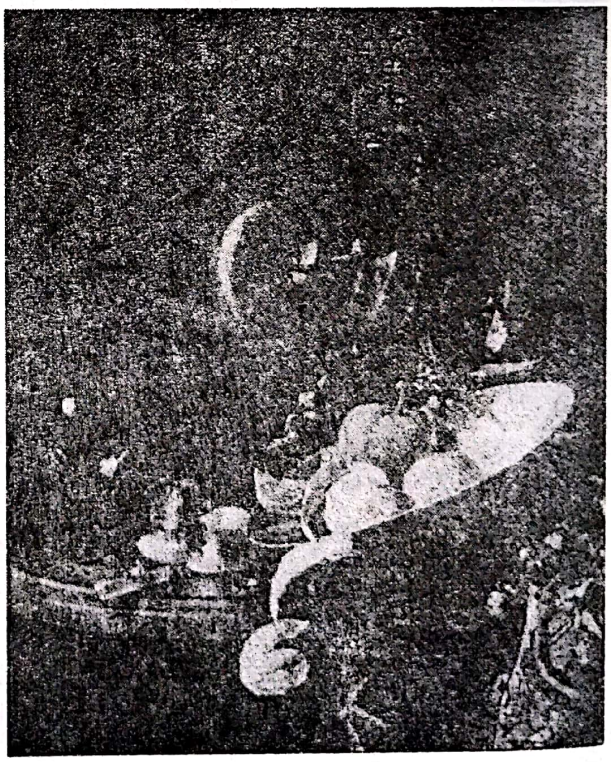
ABRAHAM VAN BEYEREN. NATURĂ STATICĂ.
COLECŢIA COOK. RICHMOND



GABRIEL METSU. FAMILIA COMERCIANTULUI GEELVINK.
STAATLICHE MUSEEN. BERLIN

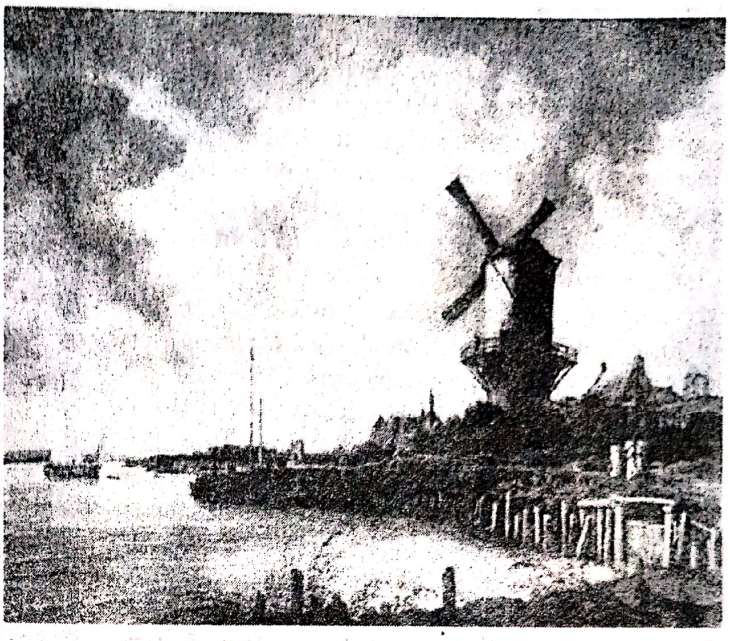
WILLEM CLAESZ HEDA. NATURĂ STATICĂ.
GEMĂLDEGALERIE. VIENA

WILLEM KALF. NATURĂ MOARTĂ CU PAHARE.
STAATLICHE MUSEEN. BERLIN

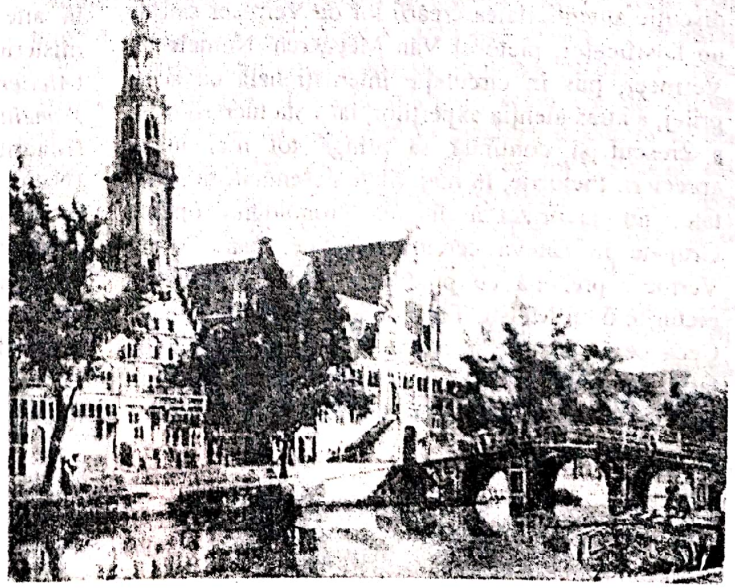


Scanned with OKEN Scanner

RUYSDAEL. MOARĂ LÀNGĂ WIJK.
RIJKSMUSEUM. AMSTERDAM



VAN DER NEER. FLUVIUL IARNA.
AMSTERDAM



JAN VAN DER HEYDEN.
VEDERE DIN AMSTERDAM.
COLECŢIA MARCUS KAPPEL. BERLIN

Scanned with OKEN Scanner

VERMEER, Jan (1632 – 1675). Născut la Delft, Vermeer este unul dintre marile nume ale picturii veacului al XVII-lea. Când Vermeer se năştea în micul oraş olandez, Rembrandt se afla la începutul tinereţii sale şi deschidea prima pagină a capodoperelor, *Lecţia de anatomie a profesorului Tulp*, iar Rubens, celălalt colos al artei nordice, trăia gloria ultimilor opt ani ai creaţiei şi vieţii. Existenţa scurtă a lui Vermeer van Delft coincide cu apogeul picturii olandeze a secolului al XVII-lea, cu perioada marilor acumulări ale picturii Ţărilor de Jos, cristalizate, în secolele al XV-lea şi al XVI-lea, în sintezele centrelor Bruges, Gand, Anvers, Bruxelles. Modesta existenţă a lui Vermeer s-a consumat în familie, în oraşul natal. Căsătorit la 21 de ani cu Catherine Bolnes, a avut unsprezece copii. Cunoscut ca negustor de tablouri, pictorul a intrat în corporaţia "Sfântul Luca" şi după câţiva ani a devenit preşedintele ei, în anii 1663 şi 1670. În 1672 Vermeer îşi schimbă atelierul şi o dată cu aceasta viziunea picturii lui se modifică. Lumina primeşte, în aceşti doi ani ultimi ai vieţii pictorului, calităţi de anvelopare a formelor, un halou de boare aurie de o picturalitate neobişnuită, apreciată ca încărcătură estetică de o fascinaţie şi frumuseţe "magică".

La 15 decembrie 1675, Vermeer moare şi este înhumat la cimitirul bisericii din Delft.

Deşi circumscrisă la un număr de circa 30 de tablouri, de mici dimensiuni cele mai multe, opera lui Vermeer s-a impus în istoria picturii olandeze alături de capodoperele picturii lui Rembrandt. Viziunea poetică şi modalităţile plastice moderne ale pictorului ocupă şi azi un loc dintre cele mai importante, ca interes estetic, în lumea specialiştilor, muzeelor, colecţionarilor şi iubitorilor de artă. Un proces răsunător, desfăşurat între anii 1945 – 1955, a făcut "legendă" din numele lui Vermeer şi operele sale. Achiziţionarea unor lucrări de către Muzeul din Rotterdam şi Colecţia Van Beuningen pusese în discuţie autenticitatea creării lor de Vermeer sau de un falsificator, pictorul Van Meegeren. Numele lui Vermeer, pus în circulaţie internaţională cu acest prilej, a atras atenţia experţilor, iar cota lucrărilor lui a crescut şi continuă să atingă tot mai înalte aprecieri. Picturile, în majoritate nesemnate şi nedatate, nu favorizează fixarea cronologiei operei. Grupate în câteva cercuri tematice, lucrările lui Vermeer prezintă cu predilecţie scene regăsite în picturile unui Metsu, Ter Borch şi Pieter de Hooch. Ceea ce în pictura acestora este prezentat constatativ, în picturile lui Vermeer este reconstituit poetic. Existenţa sufletului olandez, aura şi fluidul

VERMEER. FATA CU TURBAN. MAURITSHUIS. HAGA

vieţii animă totdeauna scenele pictate de Vermeer. Modernii dau o interpretare care îl conturează ca un pictor de idei ce sugerează şi evocă echilibrul, calmul şi seninătatea, ca un pictor de mesaj spiritual şi de conţinut filosofic. Vermeer pictează viaţa de interior, clipele de meditaţie şi tihnă (*Femeie citind, Scrisoare de dragoste, Femeie la fereastră, Femeie scriind o scrisoare*). Vermeer evocă uneori tăcerea şi calmul fiinţei surprinse în ritmul activităţii domestice (*Dantelăreasa, Lăptăreasa*). Alteori, este preocupat să fixeze clipa galantă sau momentul frivol (*Soldat şi tânără fată, Proxeneta*), secvenţa ambianţei artistice muzicale (*Doamna la virginal, Gentilom* şi *Doamnă la spinetă* sau *Concert în trei*), în alte lucrări este preocupat să evoce climatul misterios şi fascinant al atelierului de pictură (*Atelierul*). Câteva extraordinare portrete, ca: *Femeia cu perlă*, numită şi *Tânăra cu turban* (Mauritshuis, Haga), *Pălăria roşie* şi *Flautista* (National Gallery of Art. Washington D.C.,), precum şi două peisaje, *Vedere din Delft* (Mauritshuis, Haga) şi *Strada din Delft* (Rijksmuseum, Amsterdam), dezvăluie forţa creatoare a acestui mare artist care fură vieţii stropul miraculos de energie vitală.

Universul existenţei cotidiene transferate în stare poetică, precum şi magia picturalului, aceste

Scanned with OKEN Scanner

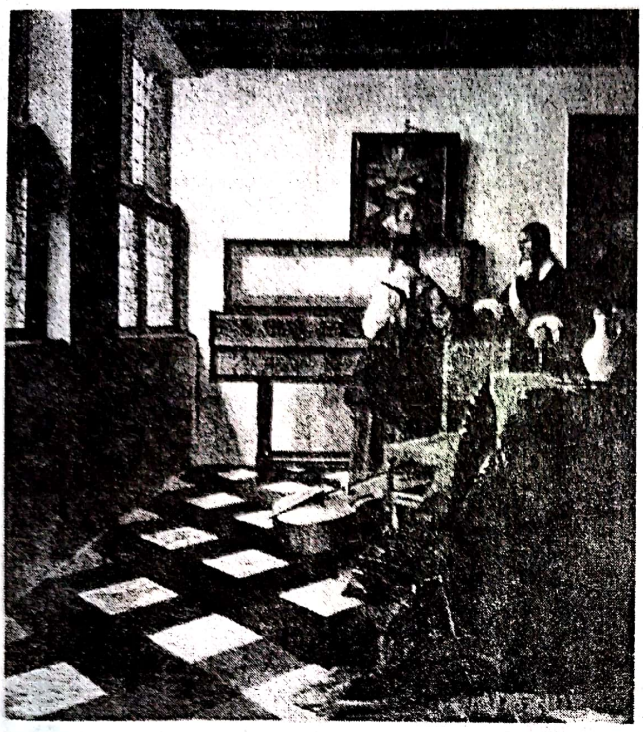
VERMEER.
ATELIERUL ARTISTULUI

două axe cardinale, asigură inefabilul şi miracolul picturii lui Vermeer. Tandreţea luminii mângâie obrazul mătăsos şi dă viaţă privirii, face să strălucească în briliante glomerulele de culoare de pe zidurile oraşului; îmbracă în nestemate vii firele de aţă, picăturile de lapte sau roua din lumina ochilor. Lumina se transformă în picături de răşină translucidă. Substanţa cromatică are preţiozitatea materiei vii. Galbenul este aur topit, încorporează şi degajă lumina solară. Albul este uşor şi transparent, devine ţesătură de griuri lunare sau incandescenţe fulgerătoare argintii. Albastrul, dens, bogat, trăieşte vibraţia ultramarină ori celestă. Roşul (*Pălăria roşie*) străluceşte cu nobleţe în masa tonurilor stinse de verde şi brun. Exaltat cu discreţie, roşul are pâlpâirea jăratecului. Albastrul-violet al hainei, luciul argintiu al cutelor, dantela spumoasă a gulerului sau accentele cristaline pe luciul perlei alcătuiesc un adevărat inventar al *picturalului*.

Aportul lui Vermeer în morfologia picturii veacului al XVII-lea este definit în mod spectacular prin inovarea tratării bidimensionale a culorii. Plaja egală ca intensitate şi aplicarea culorii în suprafaţă mare sunt completate de vibrarea parţială a masei cromatice. Aceasta primeşte accentele de culoare transparentă, adăugată în picături, deasupra epidermei pânzei. Picturalul pânzelor lui Vermeer este amplificat de raporturile cromatice de cald-rece, dispuse în succesiunea planurilor cromatice, şi de efectele de perspectivare aeriană a spaţiului.

Interioarele pictate de Vermeer sunt transfigurate de lumina învăluitoare, pătrunsă din exterior prin fereastra cu vitralii. Alteori, cum este cazul ambianţei misterioase a *Atelierului*

Scanned with OKEN Scanner



VERMEER. FEMEIE CÂNTÂND LA VIRGINAL
ȘI GENTILOMUL. BUCKINGHAM PALACE. LONDRA

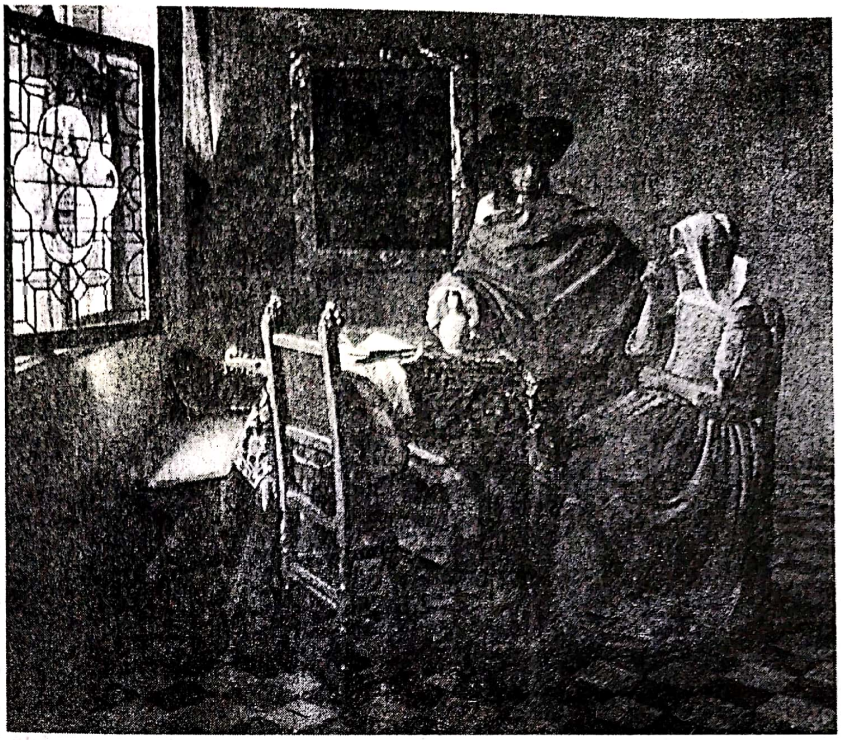
VERMEER. FEMEIE CU COLIER DE PERLE.
STAATLICHE MUSEEN. BERLIN

VERMEER. DANTELĂREASA.
MUZEUL LUVRU. PARIS

VERMEER. LĂPTĂREASA.
RIJKSMUSEUM. AMSTERDAM

Scanned with OKEN Scanner

VERMEER. GENTILOM ŞI DOAMNĂ BÂND VIN. STAATLICHE MUSEEN. BERLIN



(Kunsthistorisches Museum, Viena), draperia amplu faldată din prim-plan maschează sursa de lumină pătrunsă prin fereastră. Interiorul, îmbăiat de lumina diurnă, primeşte în plus raze aurii, distribuite din multiple, enigmatice direcţii. Harta nelipsită, simbol modern al epocii marilor călătorii, acoperă fundalul încăperilor; tablouri încadrate somptuos, candelabre din bronz, mobilier baroc acoperit fastuos de brocarturi şi pluşuri, ţintuite în cuie aurii, evocă ambianţa abundentă şi elegantă a locuinţei burgheze olandeze. Instrumente muzicale, cupe de cristal şi ceramică de Delft completează ambianţa cotidianului olandez.

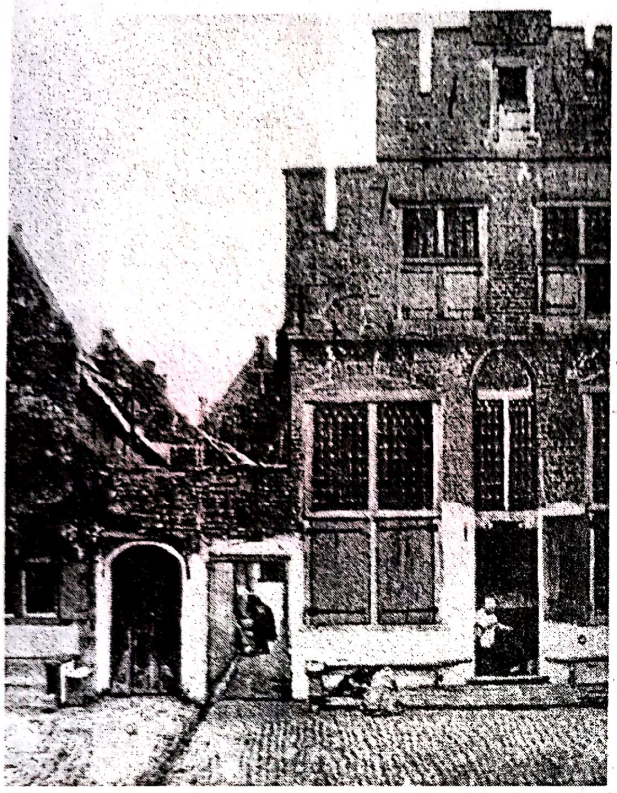
Personaje înveşmântate în costume de mătase, coafuri cochete, gesturi decente, caracterizează o societate care se bucură de lux şi tihnă. În lumina blândă de toamnă, sub cerul cu nori de vată, strada cu arhitecturi din cărămidă roşie pare a-şi duce existenţa în afara timpului. Malurile oraşului medieval şi burghez, gotic şi baroc, descoperă micul Delft ca o bijuterie sclipind în soarele apusului. Silueta zidurilor aurii se proiectează în oglinda apelor albastre. Deasupra, nori pufoşi şi nori gri de ploaie sunt purtaţi de curenţi pe albastrul senin al cerului.

Prin pictura lui Vermeer, proza şi cotidianul sunt transferate în poezie şi subtil. Fenomen fizic binefăcător, lumina, subiect adorat de Vermeer, omagiat şi transfigurat de geniul artistului, este eveniment august al existenţei umane, al evanescentului, al culorii şi al picturalului.

Cu operele lui Rembrandt Van Rijn, Frans Hals şi Vermeer van Delft, pictura olandeză a secolului al XVII-lea a inserat picturii universale valori estetice noi şi complexe în plan cromatic, poetic şi filosofic, apropiind aspiraţiile artiştilor epocii Barocului de spiritul epocii moderne.

VERMEER. OFIŢERUL ŞI TÂNĂRĂ FATĂ RÂZÂND. FRICK COLLECTION. NEW YORK

Scanned with OKEN Scanner



VERMEER. O STRADĂ DIN DELFI. RIJKSMUSEUM. AMSTERDAM

După constatarea atâtor fierbinţi trasee artistice dominate de semnul neliniştitelor căutări încadrate în arta Barocului, putem spune că epoca modernă datorează mult veacului al XVII-lea şi geniului novator al atâtor mari creatori, vestitori ai erei non-conformismului. De la contorsiunile tragice ale damnaţilor lui Michelangelo, până la bogata expresivitate a luminii filtrate a picturii lui Velázques şi la fiorul dramatic al luminii rembrandtiene sau magia luminii aurii a lui Vermeer, creaţia şi opera de artă au fost aduse treptat sau în salt spectacular spre epoca modernă, către reperele stilistice şi existenţiale ale artei zilelor noastre în care unii dintre artiştii amintiţi ne apar ca vizionari, crainici şi întemeietori ai culturii moderne. Ca înţelegere şi preţuire, epoca noastră se apropie tot mai mult de opera şi geniul inovator al lui Velázquez, limbajul universal al picturii sale rămânând limbajul etern valabil al picturii şi al pictorului de pretutindeni. Rubens, Rembrandt, Vermeer, alăturaţi geniului lui Velázquez, sunt spiritele strălucite ale artei culorii, al căror principal merit a fost acela de a apropia pictura de era modernă. Concepţia despre culoare a lui Rubens, concepţia sa înnoitoare despre lumină şi umbră, corespunzătoare raporturilor cromatice dintre tonurile calde şi reci, conceptul umbrei colorate şi transparente sunt procedee viabile practicate în pictura actuală. Pictura lui Vermeer, cu tuşele mari sau cu masele compacte de culoare, alăturând contexte cormatice de cald şi rece, a creat spaţiul cromatic folosit intens mai târziu de pictorii post impresionişti.

În pictura stilului Baroc, pentru înâia dată după creaţia lui Michelangelo, a fost manifestată aspiraţia spre dimensiunea cosmică precum şi negarea integrală a calităţii tradiţionale a omogenităţii şi coerenţei spaţiului fizic. Pictura lui Tintoretto a fost aceea care a introdus principiile compoziţiei deschise cu mulţimi de personaje, marele veneţian fiind cel ce a inaugurat structurile desfăşurate pe diagonală şi iluzia spaţiului infinit, a perspectivelor multiple şi interferate. Dialogul tradiţional între verticală şi orizontală a fost înlocuit cu *raccourci*-urile şi cu efectele de *trompe l'oeil.* Imaginate în stare de imponderabilitate sau în zbor, în plonjeu ameţitor sau în stare de levitaţie, personajele lui Tintoretto trăiesc într-un spaţiu în care legea gravitaţiei este anulată, apărându-ne mai fireşti în suspendare ori planare în spaţiu decât pe pământ. Folosirea de către Tintoretto a mai multor focare de lumină, în aceeaşi imagine şi acţiune (*Găsirea trupului Sfântului Marcu*) creează efecte de discontinuitate a spaţiului omogen şi totodată efecte scenice, nefolosite de pictori până la acea dată.

În cadrul conceptelor de ecleraj, experienţele de *sfumato* ale lui Leonardo sunt depăşite de cele ale lui Tintoretto, prin procedeele de luminare abruptă sau prin străfulgerările zigzagate care străbat şi sparg spaţiul şi zonele acoperite de întuneric.

Pe linia creării efectelor de lumină teatrală, Caravaggio, împinge mai departe căutările lui Tintoretto prin folosirea luminii artificiale purtate. Făcând din lumină subiectul principal al imaginii Caravaggio experimentează principiul "camerei obscure" şi ajunge la clarobscurul de tip tenebrosist, la efectele puternice de ecleraj, la conflictul dramatic între întuneric şi lumină.

În secolul al XVII-lea, mediile artistice europene vor adera parţial la conceptul aşa-numitului "realism caravaggist" şi, în chip obsedant, la principiul tenebrosismului caravaggist. Cele două orientări au fost prezente în arta spaniolă a lui Ribera, Murillo, Zurbaran şi chiar a lui Velázquez. Acesta din urmă, la începutul creaţiei, a aderat la tenebrosism, pentru ca în capodoperele de mai târziu să propună soluţiile originale ale spaţiului divergent, multiplu articulat de surse de lumină. Rembrandt însuşi, atins de efectele dramatice ale luminismului caravaggist va prelua şi experimenta

Scanned with OKEN Scanner

clarobscurul acestuia şi îl va aduce la miracolul luminii aurii şi al tenebrelor misterioase, încărcate de vibraţii tragice.

Hals, prin surprinderea dinamicii stării şi mişcării, anunţa instantaneul, secvenţa, fugarul. Tuşa vivace, aparentă şi alertă, a picturii lui Hals, va fi studiată mai târziu de pictorii epocii moderne.

Tuşa încărcată cu viaţa expresivă, tuşa picturală, vibraţia intensă a petei de culoare, dinamica traseelor cromatice folosite de unii dintre marii artişti ai secolului al XVII-lea anunţă preocupări ca taşismul sau gestualismul din pictura secolului XX.

Poetica subtilului, a imaterialului şi etericului, dizolvarea consistentului şi solidului, fluidizarea formelor spre non-materie şi aerian ni-i aduc aproape pe artiştii secolului al XVII–lea. Sensibilitatea şi destăinuirea eului, conceptele estetice, ni-i fac contemporani.

În aspiraţia lor către spaţii nesfârşite şi către infinit, în afirmarea sentimentului cosmic, artiştii aparţinenţi stilului Baroc ne introduc în dimensiunile estetice şi filosofice ale artei moderne. Spectacolul vast şi fastuos al armoniei formelor, culorilor şi luminii artei stilului Baroc se deschide spre universul grandorii impresionante al afirmării curajoase şi ascensiunii spiritului artistic creator.

Dacă meditãm asupra bogăţiei şi diversităţii creatoare, a talentului şi geniului, manifestate în cultura, filosofia şi ştiinţa secolului al XVII-lea în care au trăit artişti ca Velázquez, Rembrandt, Rubens şi Vermeer, secol al judecăţilor estetice şi filosofice al generaţiilor care studiau eul, şi în care Galilei, Descartes şi Pascal impuneau rigorile raţiunii, experienţei şi cunoaşterii ştiinţifice, avem dimensiunea excepţională a epocii.

VERMEER. VEDERE DIN DELFT. MAURITSHUIS. HAGA

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Alberti, Leon Battista - *Despre pictură.* Editura Meridiane, Bucureşti, 1969.

Argan, Giulio Carlo - *De la Bramante la Canova.* Editura Meridiane, Bucureşti, 1974.

Arnheim, Rudolf - *Arta şi percepţia vizuală.* Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.

Avermaete, Roger - *Rubens şi epoca sa.* Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.

Balaci, Alexandru - *Mantegna.* Editura Meridiane, Bucureşti, 1980.

Berti, Luciano - *Michelangelo. Le tombe Medicée.* Forma e Colore. Sadea/Sansoni Editori, Firenze,1965.

Botez Crainic, Adriana - *Arta formei.* Editura Orator, Bucureşti, 1993.

Bouleau, Charles - *Geometria secretă a pictorilor.* Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.

Burckhardt, Jakob - *Cultura Renaşterii în Italia.* Vol. I, II. Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

Campos de, D. Redig - *Raffaello nelle Stanze.* Aldo Martello Editore, Milano, 1965.

Chastel, André - *The Golden Age of Renaissance. Italy.* Thames and Hudson, 1965.

Chastel, André - *Le grand atelier.* Editions Gallimard, Paris, 1965.

Cossio, Manuel B. - *El Greco.* Editura Meridiane, Bucureşti, 1985.

Costescu, Eleonora - *Caravaggio.* ESPLA, Bucureşti, 1957.

Constantin, Paul - *Dicţionar universal al arhitecţilor.* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986.

Descargues, Pierre - *Vermeer.* Skira, Genève, 1966.

Diehl, Charles - *Figuri bizantine.* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

Drimba, Ovidiu - *Istoria culturii şi civilizaţiei.* Vol.III, 1990 ; vol. IV, 1995. Editura Ştiinţifică, Bucureşti.

Eliade, Mircea - *Istoria credinţelor şi ideilor religioase.* Vol. III. Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1988.

Enggass, Robert ; Brown, Jonathan - *Italian and Spanish Art.* Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1992.

Faure, Elie - *Histoire de l'art. L'art moderne I.* Le Livre de Poche (2 vol.). Paris, 1966.

Focillon, Henri - *L'art d'Occident.* Paris, 1938.

Focillon, Henri - *Viaţa formelor.* Editura Meridiane, Bucureşti, 1977.

Francastel, Pierre - *Realitatea figurativă.* Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.

Francastel, Pierre - *La Figure et le Lieu.* Editions Gallimard, Paris, 1967.

Francastel, Pierre - *Pictură şi societate.* Editura Meridiane, Bucureşti, 1970.

Fromentin, Eugene - *Maeştri de odinioară.* Editura Meridiane, Bucureşti, 1969.

Genaille, Robert - *Enciclopedia picturii flamande şi olandeze.* Editura Meridiane, Bucureşti, 1968.

Ghyka, Matila C. - *Estetica şi teoria artei.* Editură Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981.

Gombrich E.H. -*L'art et son histoire.* Editions René Julliard, Paris, 1967.

Guicciardini, Francesco - *Cronici, maxime, amintiri.* Editura Univers, Bucureşti, 1978.

Heydenreich, Ludwig Heinrich; Passavant, Gunter - *Le temps des génies. Renaissance italienne.* Editions Gallimard, Paris, 1972.

Lazarev,Viktor - *Originile Renaşterii italiene - Trecento.* Editura Meridiane, Bucureşti, 1984.

Scanned with OKEN Scanner

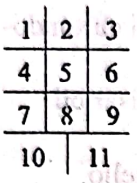
Lăzărescu, George - *Civilizaţie italiană*. Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică. Bucureşti, 1987.
Leonardo da Vinci - *Traité du paysage*. Péladan, Paris, 1927.
Leonardo da Vinci - *Scrieri literare*. Editura Albatros, Bucureşti, 1976.
Lodes, Anna - *El Greco* "I Maestri del Colore". Fratelli Fabbri Editori, Milano,1964.
Lomazzo, G.P.; Zuccaro, F. - *Manierism, artă şi teorie*. Editura Meridiane, Bucureşti, 1982.
Martin, J.R. - *Baroque*. Icon Editions, New York, 1977.
Miguel, A. - *Islamul şi civilizaţia sa*. Editura Meridiane, Bucureşti, 1994.
Munoz, Antonio -*Velázquez*. Leipzig, 1941.
Negulescu, P.P. - *Filosofia Renaşterii*. Cugetarea-Georgescu Delafras-S.A. Bucureşti, 1945.
Oprescu, George - *Manual de istoria artei. Renaşterea. Barocul*. Editura Meridiane, Bucureşti, 1985
Oţetea, Andrei - *Renaşterea şi Reforma*. Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1968.
Parronchi, Allesandro - *Michelangelo Sculptor*. Editura Meridiane, Bucureşti, 1970.
Prache, Anne - *La sculpture au musée du Louvre*. Fernand Hazan, Paris, 1967.
Radian, H.R. - *Cartea proporţiilor*. Editura Meridiane, Bucureşti, 1981.
Reau, Louis; Cohen, Gustave - *L'art du Moyen Age, Renaissance*. Paris, 1935.
Rubens, Peter Paul - *Pictor şi diplomat (scrisori)*. Editura Meridiane, Bucureşti, 1970.
Suter, Constantin - *Istoria artelor plastice*. Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1967
Timmermans, Felix - *Viaţa pasionată a lui Bruegel*. Editura Meridiane, Bucureşti, 1970.
Ugolini, Luigi - *Lorenzo Magnificul*. Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.
Valery, Paul - *Introducere în metoda lui Leonardo*. Editura Meridiane, Bucureşti, 1969.
Vasari, Giorgio - *Vieţile celor mai de seamă pictori, sculptori şi arhitecţi*. (2 vol.), Editura Meridiane, Bucureşti, 1962.
Venturi, Lionello - *Histoire de la critique d'art*. Flammarion. Paris, 1969.
Wolfflin, Heinrich - *L'art classique; initiation au génie de la Renaissance italienne*. Paris, 1911.
Zevi, Bruno - *Cum să înţelegem arhitectura*. Editura Tehnică, Bucureşti, 1969.
* * * - *Dictionnaire de la peinture italienne*. Fernand Hazan Editeur, Paris, 1964.
* * * - *Istoria ilustrată a picturii*. Editura Meridiane, Bucureşti, 1968.
* * * - *Encyclopedie des Arts*. Editions Sequoia. Paris-Bruxelles, 1965.
* * * - *Musée de l'Ermitage*. Editions d'Art Aurora, Leningrad, 1983.
* * * - *Musée du Louvre*. Editions L'Indispensable, Paris, 1973.
* * * - *National Gallery of Art*, Washington. Thames and Hudson, N.Y. 1995.

Scanned with OKEN Scanner

LISTA ILUSTRAŢIILOR COLOR

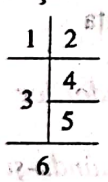
COPERTA I: LEONARDO DA VINCI - *Gioconda (Mona Lisa)*
COPERTA IV: VELÁZQUEZ - *Infanta Maria Teresa;* JAN VAN EYCK-*Bărbatul cu tichia albastră*; DONATELLO - *Niccolo da Uzzano*; VERMEER - *Concertul în trei*

Planşa I



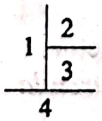
1. Guido da Siena - *Fecioara tronând.* Palazzo Comunale. Siena
2. Duccio- *Sfintele Marii la mormânt.* Muzeul Catedralei. Siena
3. Pietro Lorenzetti - *Călăreţii.* Detaliu din fresca *Răstignirea.* Bazilica San Francesco, biserica inferioară, Assisi
4. Simone Martini - *Muzicanţi.* Detaliu din fresca *Ridicarea Sfântului Martin la rangul de cavaler.* Bazilica San Francesco, biserica inferioară, Assisi
5. Şcoala Sieneză - *Naşterea Sfântului Ioan Botezătorul.* Pinacoteca. Siena
6. Pietro Lorenzetti - *Naşterea Fecioarei* (detaliu). Muzeul Catedralei. Siena
7. Şcoala lui Guido da Siena - *Bunavestire.* Pinacoteca. Siena
8. Duccio di Buoninsegna - *Chemarea apostolilor Petru şi Andrei.* National Gallery of Art. Washington
9. Giotto - *Sfântul Francisc predicând păsărilor* (frescă). Bazilica San Francesco, biserica superioară, Assisi
10. Giotto - *Prinderea lui Hristos (Sărutul lui Iuda).* Cappella dell'Arena. Padova
11. Simone Martini - *Buna Vestire.* Uffizi. Florenţa

Planşa II



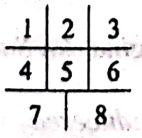
1. Florenţa.Vedere panoramică
2. Sassetta - *Logodna mistică a Fecioarei.* Muzeul Condé. Chantilly
3. Masaccio - *Adam şi Eva izgoniţi din Paradis* (frescă). Cappella Brancacci. Florenţa
4. Masaccio - *Sfântul Petru tămăduind bolnavii* (detaliu). Frescă din capela Brancacci
5. Masaccio- *Sfântul Petru făcând pomană.* Detaliu din aceeaşi frescă
6. Masaccio - *Plata tributului* (detaliu). Frescă din Capela Brancacci. Florenţa

Planşa III



1. Cimabue - *Crucifix (Hristos crucificat).* Biserica Santa Croce. Florenţa
2. Fra Angelico - *Patimile lui Hristos* (frescă). Mănăstirea San Marco
3. Fra Angelico - *Încoronarea Fecioarei* (detaliu). Luvru. Paris
4. Fra Angelico - *Bunavestire* (frescă). Mănăstirea San Marco. Florenţa

Planşa IV



1,2,3. Uccello- *Misterul ostiei profanate* (detalii). Palazzo Duccale Urbino
4. Domenico Ghirlandajo - *Bunicul şi nepotul* (tempera). Luvru. Paris
5. Fra Filippo Lippi - *Madona cu pruncul.* Palazzo Pitti. Florenţa
6. Luca Signorelli - *Portretul artistului* (frescă). Catedrala din Orvieto

Scanned with OKEN Scanner

7. Benozzo Gozzoli - *Cortegiul regilor magi* (frescă). Palazzo Medici. Florenţa
8. Domenico Ghirlandajo - *Vizita Fecioarei la Sfânta Elisabeta* (frescă) (detaliu). Bazilica Santa Maria Novella. Florenţa

Planşa V

1. Uccello - *Bătălia de la San Romano*. Uffizi. Florenţa
2. Domenico Ghirlandajo - *Naşterea Sfântului Ioan Botezătorul* (frescă). Bazilica Santa Maria Novella. Florenţa

Planşa VI

1 / 2 3

1. Filippo Brunelleschi - *Ospedale degli Innocenti* (Porticul cu tondo-urile de Andrea della Robbia). Florenţa.
2. Filippo Brunelleschi - *Cappella dei Pazzi*. Chiostro-ul bisericii Santa Croce. Florenţa.
3. Desiderio da Settignano - *Bust de copil* (alabastru). Bargello. Florenţa

Planşa VII

1 2 / 3 4

1. Filippo Brunelleschi. - *Cupola Catedralei Santa Maria del Fiore*. Florenţa
2. *Baptisteriul* din Florenţa
3. Lorenzo Ghiberti - *Poarta Paradisului*. Poarta răsăriteană a Baptisteriului. Florenţa
4. Giotto - *Campanila*. Faţada sudică a Catedralei Santa Maria del Fiore (autor: Arnolfo di Cambio). Florenţa.

Planşa VIII

1. Botticelli - *Primavera* .Uffizi. Florenţa
2. Catedrala Santa Maria del Fiore (faţada vestică) şi Campanila de Giotto. Florenţa

Planşa IX

1. Botticelli - *Naşterea zeiţei Venus* (detaliu). Uffizi. Florenţa

Planşa X

1 / 2 5 / 3 6 7 / 4 8 9

1. Vittore Carpaccio - *Viaţa Sfintei Ursula. Sosirea ambasadorilor englezi* (detaliu). Gallerie dell'Accademie. Veneţia
2. Vittore Carpaccio - *Viaţa Sfintei Ursula. Sfânta Ursula luându-şi rămas bun* (detaliu)
3. Vittore Carpaccio - *Viaţa Sfintei Ursula. Sosirea ambasadorilor englezi* (detaliu).
4. Vittore Carpaccio - *Înfăţişarea lui Iisus la templu* (detaliu). Gallerie dell'Accademie. Veneţia
5. Veneţia, vedere panoramică a Pieţei San Marco
6. Vittore Carpaccio - *Două curtezane*. Muzeul Correr. Veneţia
7. Gentile şi Giovanni Bellini - *Propovăduirea Sfântului Marcu la Constantinopol*. Pinacoteca di Brera. Milano
8. Antonello da Messina - *Portret de bărbat*. National Gallery. Londra
9. Giovanni Bellini - *Fecioara cu pruncul*. Pinacoteca de Brera. Milano

Planşa XI

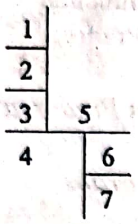
1 / 2 3 4

1. Piero della Francesca - *Legenda adevăratei Cruci: Regina din Saba şi suita sa* (frescă). Biserica San Francesco. Arezzo
2. Piero della Francesca - *Legenda adevăratei Cruci: readucerea Crucii* (detaliu).

Scanned with OKEN Scanner

3. Piero della Francesca - *Legenda adevăratei Cruci: dovada adevăratei Cruci* (detaliu).
4. Piero della Francesca - *Legenda adevăratei Cruci: primirea reginei din Saba de către regele Solomon* (detaliu)

Planşa XII



1. Andrea Mantegna - *Hristos mort.* Pinacoteca di Brera. Milano
2. Piero della Francesca - *Legenda Crucii: scutieri din suita reginei din Saba* (detaliu de frescă). Biserica San Francesco. Arezzo
3. Piero della Francesca - *Battista Sforza şi Frederico da Montefeltro*(diptic). Uffizi. Florenţa
4. Florenţa. Biserica Santa Maria Novella
5. Domenico Veneziano - *Portretul unei tinere florentine.* Gemäldegalerie. Berlin-Dahlem
6. Luca Signorelli - *Biciuirea* (detaliu). Pinacoteca di Brera. Milano
7. Luca Signorelli - *Sfârşitul lumii* (detaliu de frescă). Catedrala din Orvieto

Planşa XIII

1. Jean Fouquet - *Fecioara cu pruncul* (partea dreaptă a dipticului dela Melun). Musée Royal des Beaux Arts. Anvers.
2. Jan van Eyck - *Madona cancelarului Rolin.* Luvru. Paris
3. Rogier van der Weyden - *Iisus răstignit, Fecioara Maria şi Sfântul Ioan.* Muzeul din Philadelphia
4. Memling - *Sibila Sambetha.* Spitalul Saint-Jean. Bruges
5. Jan van Eyck - *Soţii Arnolfini (Giovanni Arnolfini şi Giovanna Cenami).* National Gallery. Londra
6. Petrus Christus - *Portretul unei tinere femei.* Berlin
7. Bruegel cel Bătrân - *Dans ţărănesc.* Kunsthistorisches Museum. Viena
8. Jan van Eyck - *Omul cu turban.* National Gallery. Londra
9. Hieronymus Bosch - *Grădina desfătărilor* (detaliu din panoul central al tripticului). Prado. Madrid
10. Mathias Grünewald - *Altarul de la Isenheim. Răstignirea* (detaliu din poliptic). Muzeul Unterlinden. Colmar
11. Lucas Cranach cel Bătrân - *Portretul fiicei lui Luther.* Luvru. Paris
12. Albrecht Dürer - *Adam şi Eva* (diptic). Prado. Madrid

Planşa XIV

1. Tizian - *Riminaldi (Portretul unui necunoscut* sau *Portretul ducelui de Norfolk*). Palazzo Pitti. Florenţa
2. Giorgione - *Tempesta (Furtuna).* Gallerie dell'Accademie. Veneţia.
3. Giorgione - *Venus dormind.* Gemäldegalerie. Dresda

Planşa XV

1. Leonardo da Vinci - *Fecioara, pruncul şi Sfânta Ana.* Luvru. Paris

Planşa XVI

1. Rafael - *Papa Leon al X-lea şi nepoţii.* Uffizi. Florenţa

Planşa XVII

1. Rembrandt - *Întoarcerea fiului rătăcitor.* Muzeul Ermitaj. Sankt-Petersburg

Scanned with OKEN Scanner

Planşa XVIII

1	5	9
2	6	10
3	7	11
4	8	12

1. Peter Paul Rubens - *Portretul Mariei de Medici.* Prado. Madrid
2. Peter Paul Rubens - *Coborârea de pe cruce.* Catedrala Notre-Dame. Anvers
3. Peter Paul Rubens - *Pălăria de pai.* National Gallery. Londra
4. Zurbarán - *Sfânta Casilda.* Prado. Madrid
5. Rubens - *Toaleta Venerei.* Colecţia Lichtenstein. Vaduz
6. Rubens - *Răpirea fiicelor lui Leucip.* Altepinakothek. München
7. Diego Rodriguez de Silva y Velázquez - *Las Meninas.* Prado. Madrid
8. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez - *Las Lanzas* sau *Predarea cheilor oraşului Breda.* Prado. Madrid
9. Rembrandt - *Rondul de noapte (Compania căpitanului Frans Banning Cocq).* Rijksmuseum. Amsterdam
10. Anthonis van Dyck - *Portretul lui Carol I, regele Angliei.* Luvru. Paris
11. El Greco (Domenikos Theotokopoulos) - *Înmormântarea contelui de Orgaz* (detaliu). Biserica Santo Tomé. Toledo
12. El Greco (Domenikos Theotokopoulos) - *Vedere din Toledo în timpul furtunii.* Metropolitan Museum. New York

Planşele XIX, XX, XXI, XXII - Michelangelo - Bolta *Capelei Sixtine* (frescă). Roma.

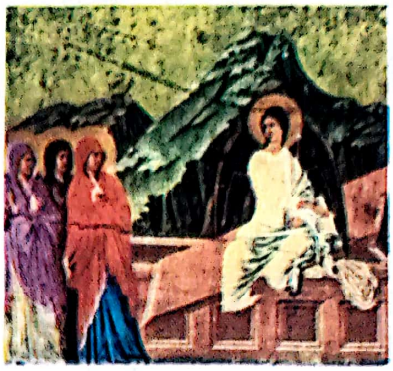
Planşa XXIII

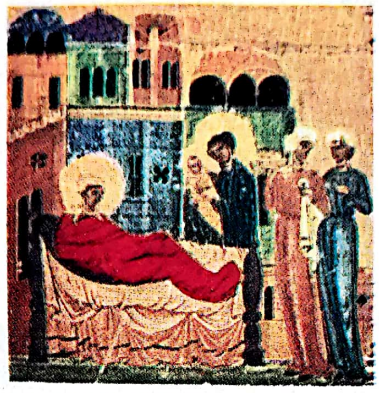
1	
2	3

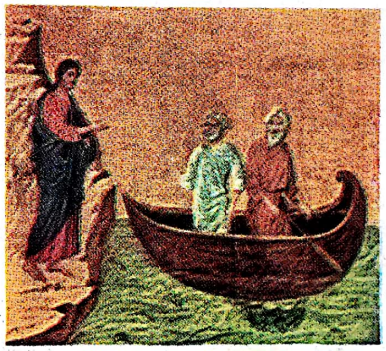
1. Velázquez - *Infanta Margarita de Austria* (detaliu). Prado. Madrid
2. Velázquez - *Infanta Margarita-Teresa la 3ani.* Kunsthistorisches Museum. Viena
3. Velázquez - *Infanta Margarita-Teresa la 5 ani.* Kunsthistorisches Museum. Viena

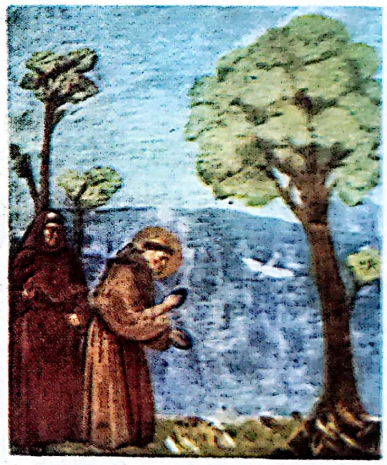
Planşa XXIV

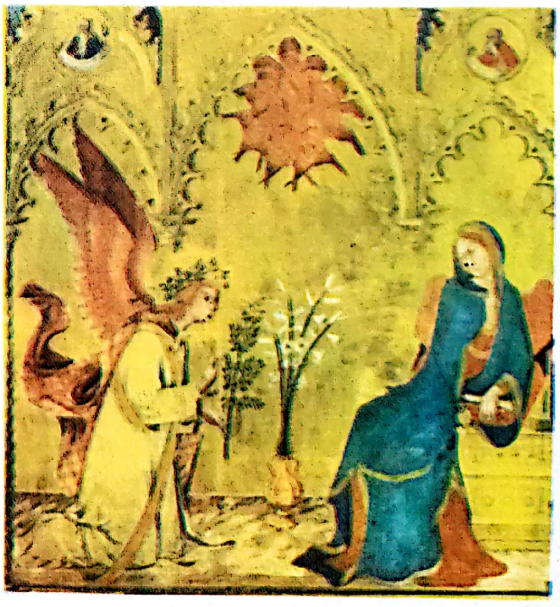
1. Vermeer van Delft - *Tânără cu turban (Fata cu perla).* Mauritshuis. Haga





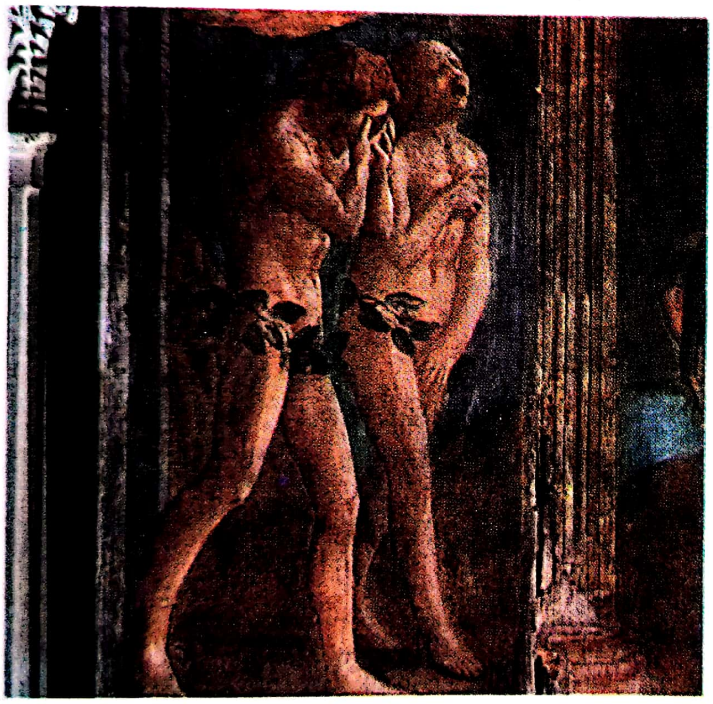


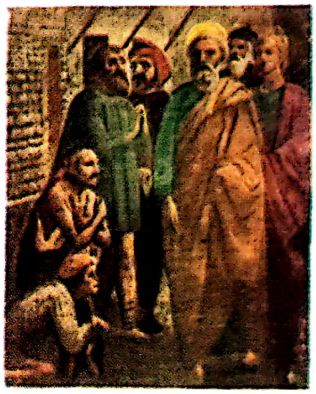


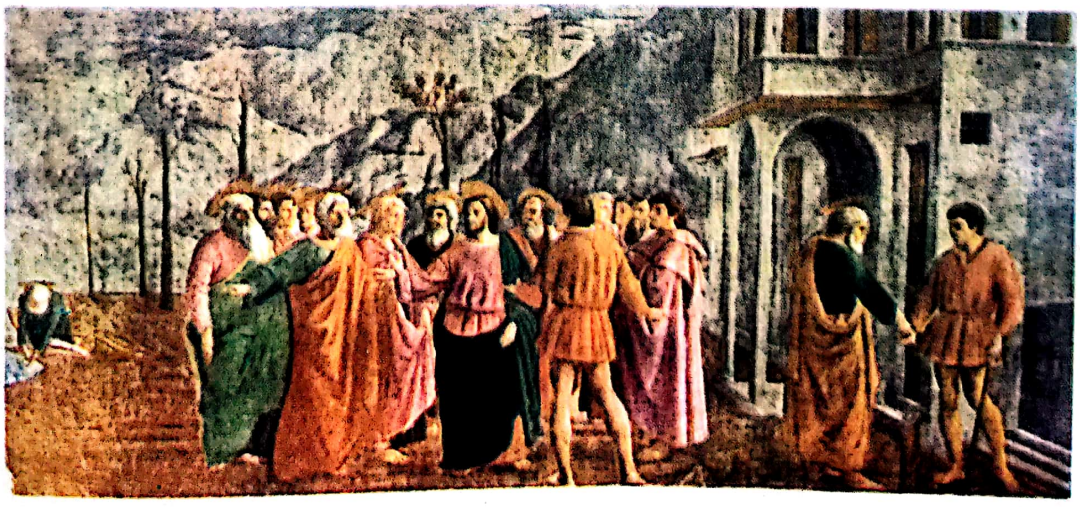


Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

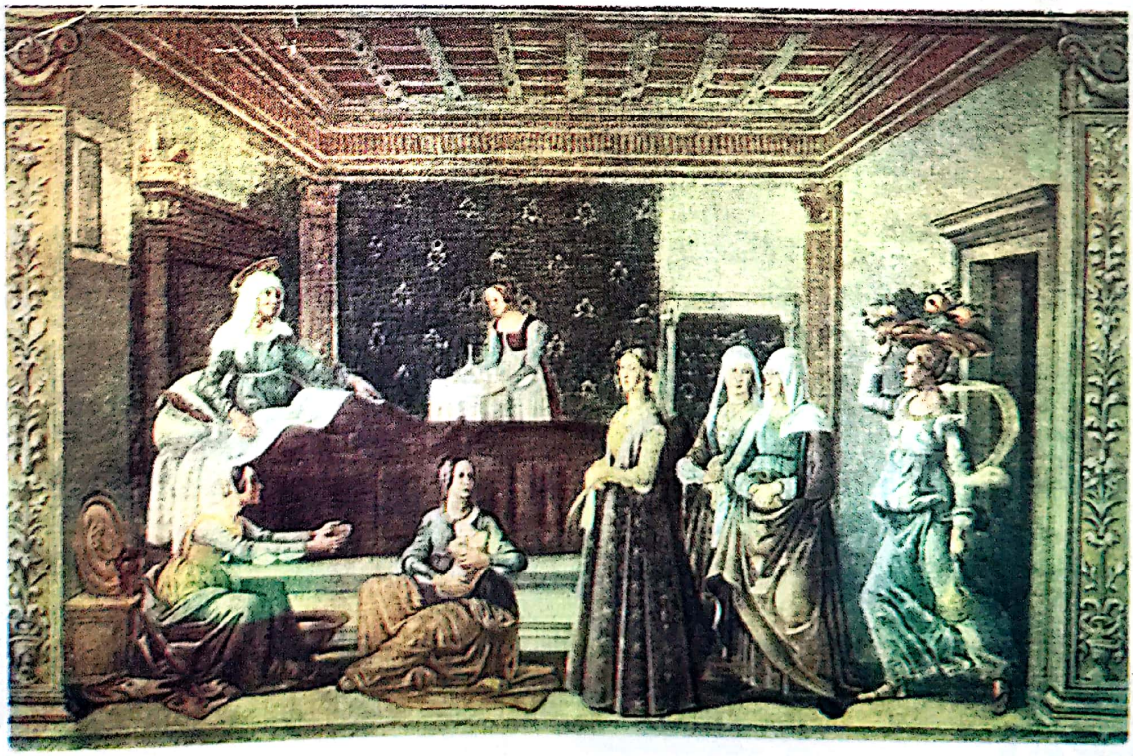






Scanned with OKEN Scanner

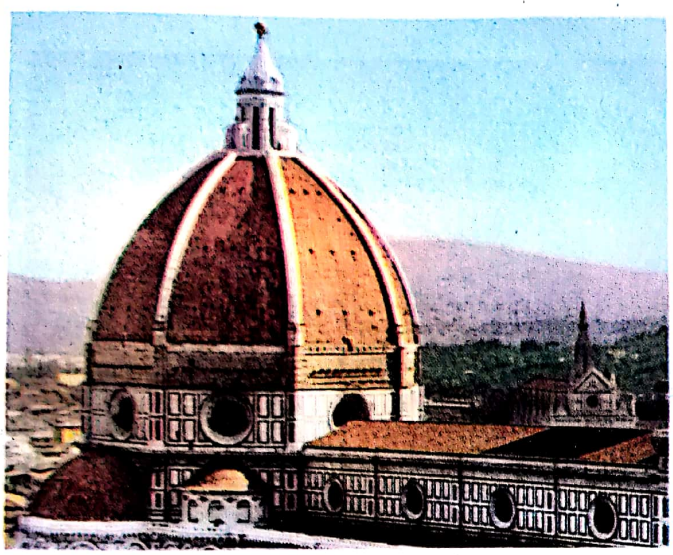
Scanned with OKEN Scanner

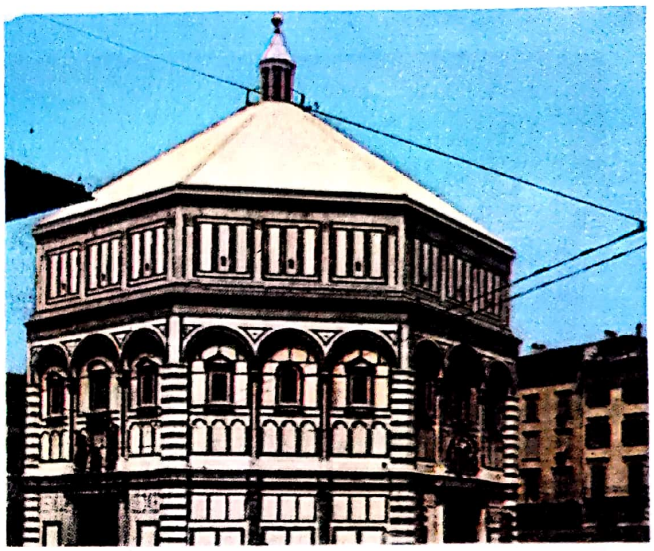


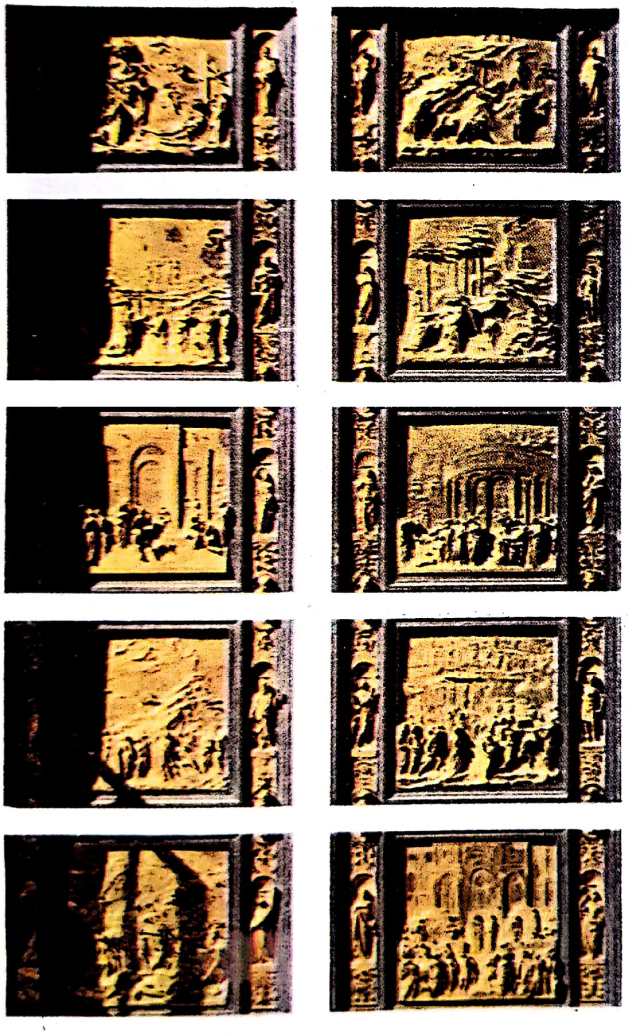
V

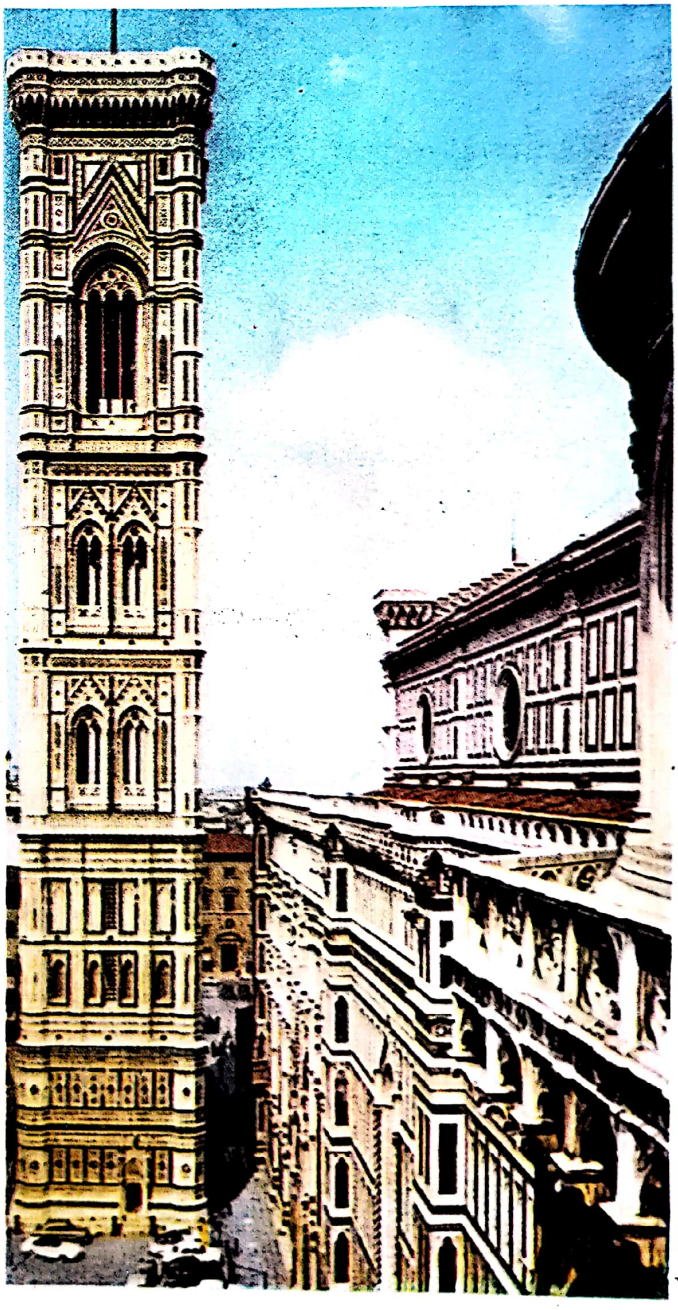
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



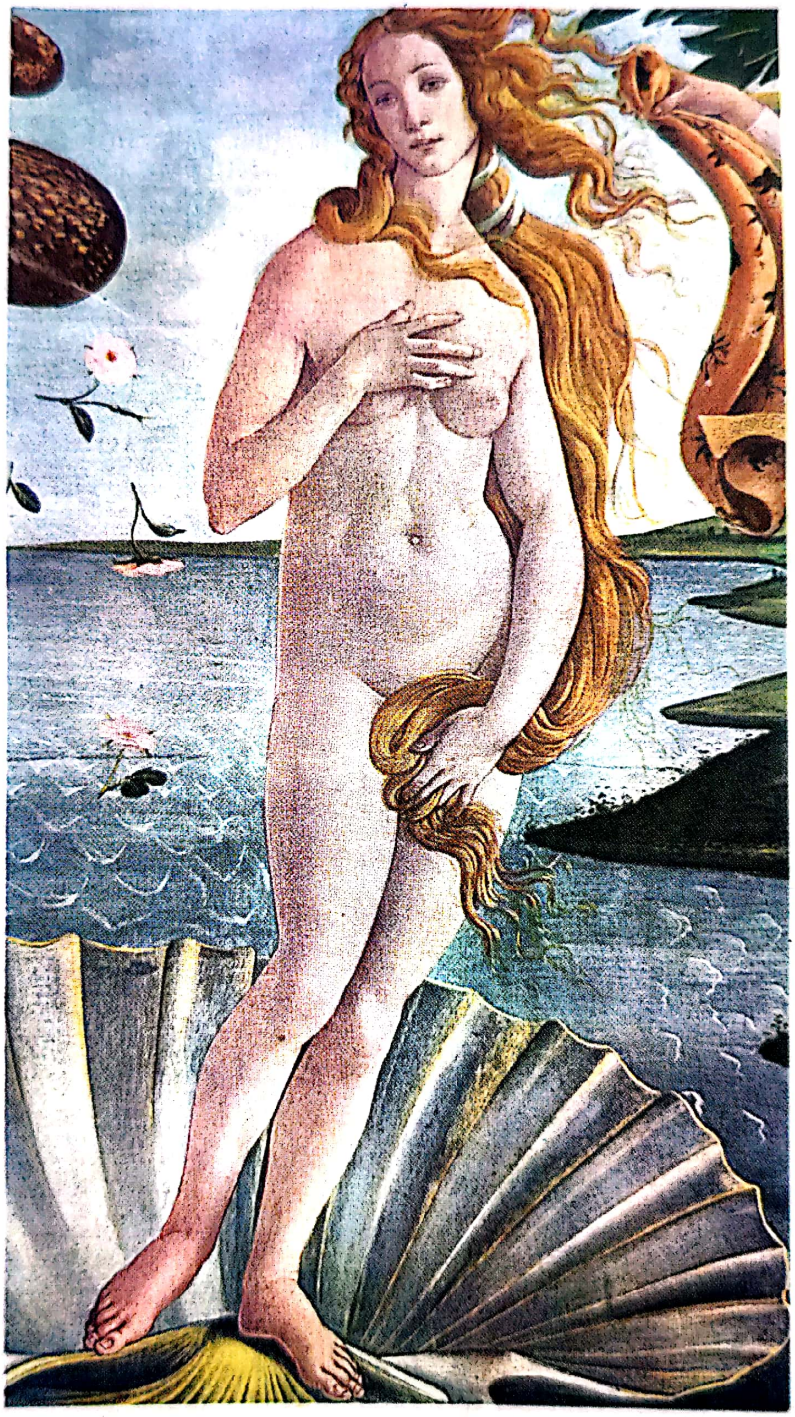




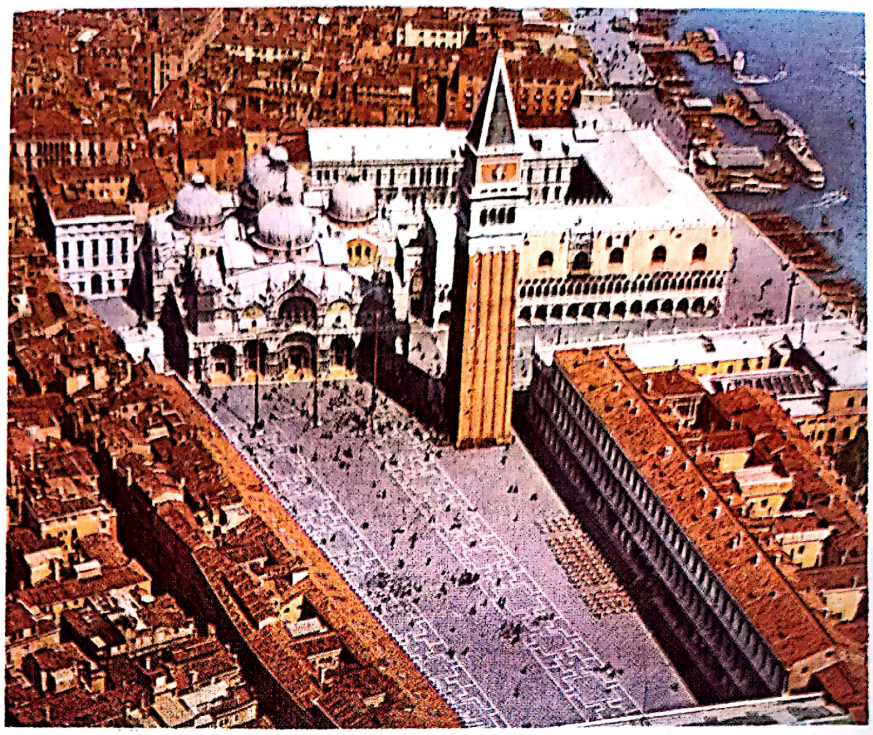


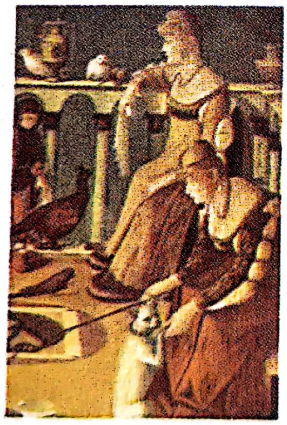
Scanned with OKEN Scanner

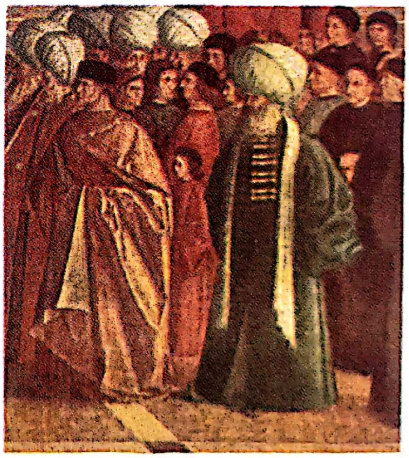
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

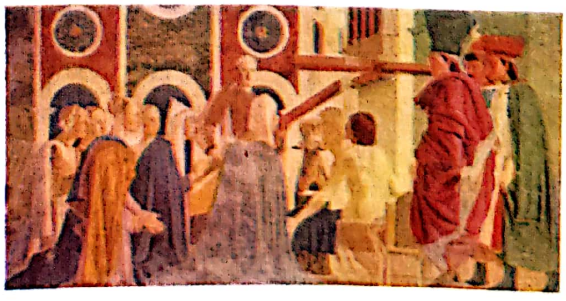




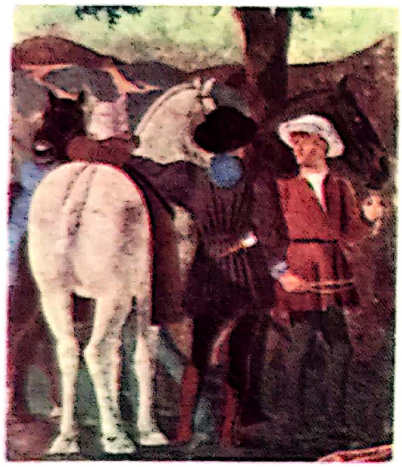


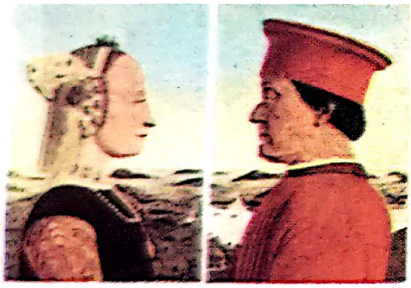
X

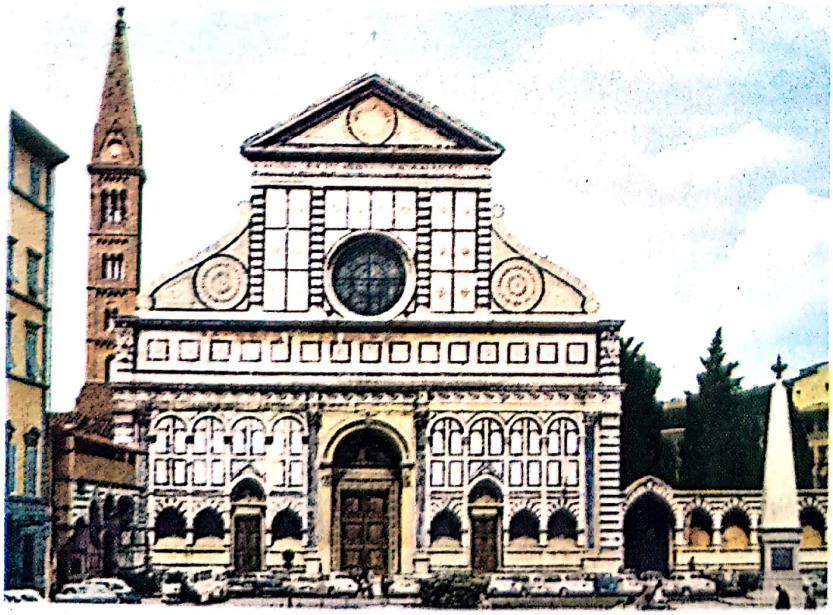
Scanned with OKEN Scanner

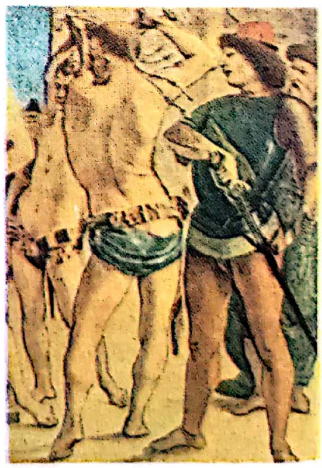


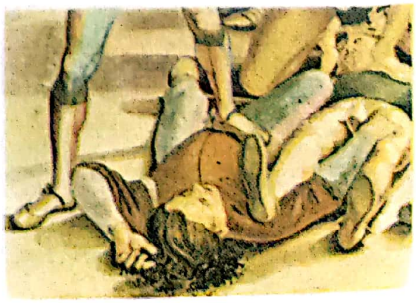
Scanned with OKEN Scanner



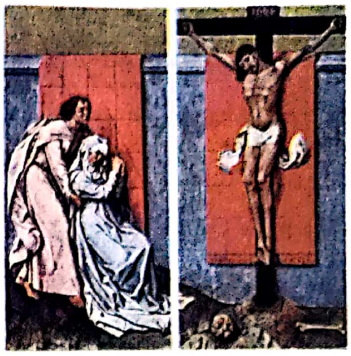


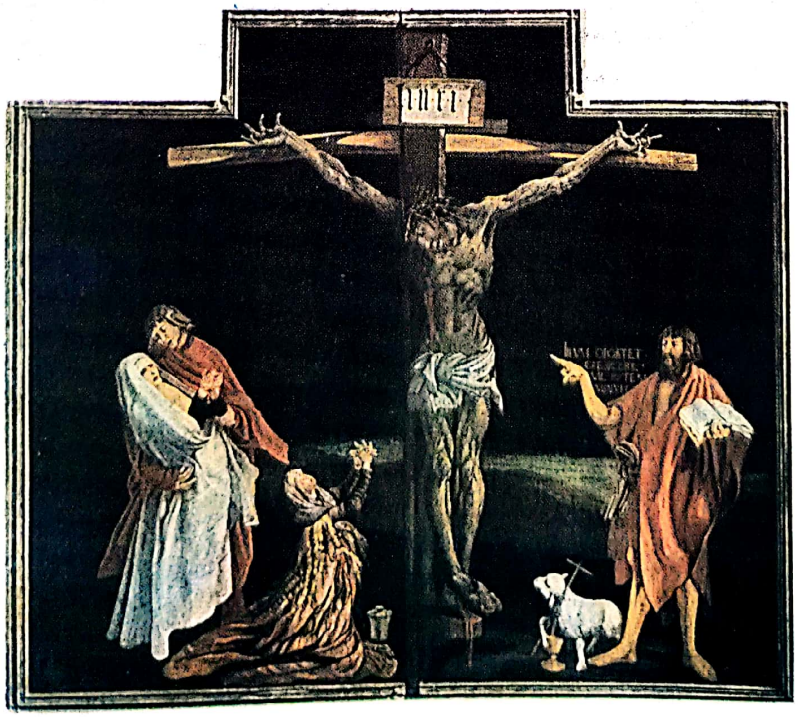




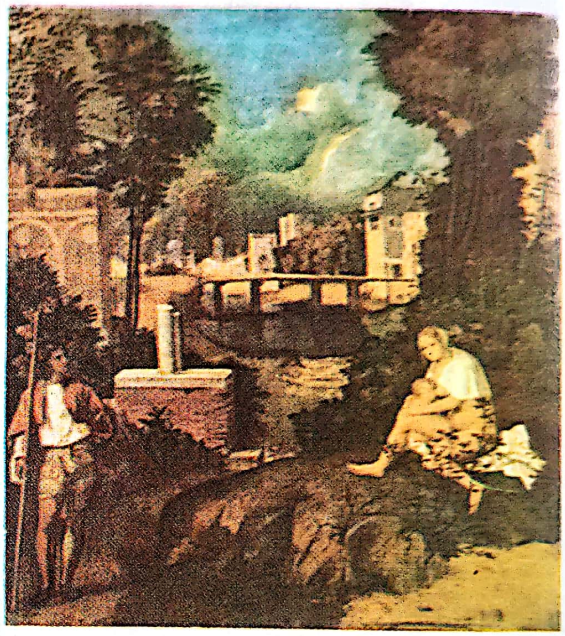


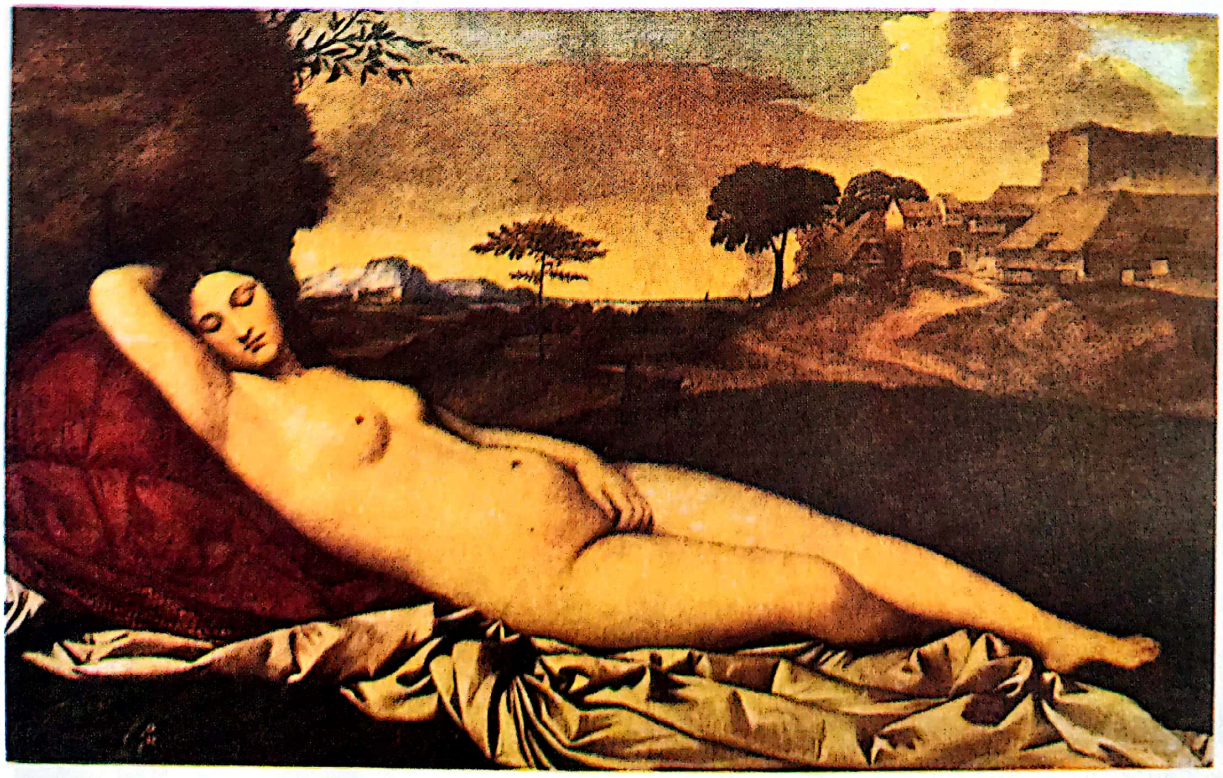
Scanned with OKEN Scanner





Scanned with OKEN Scanner





Scanned with OKEN Scanner

XV

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

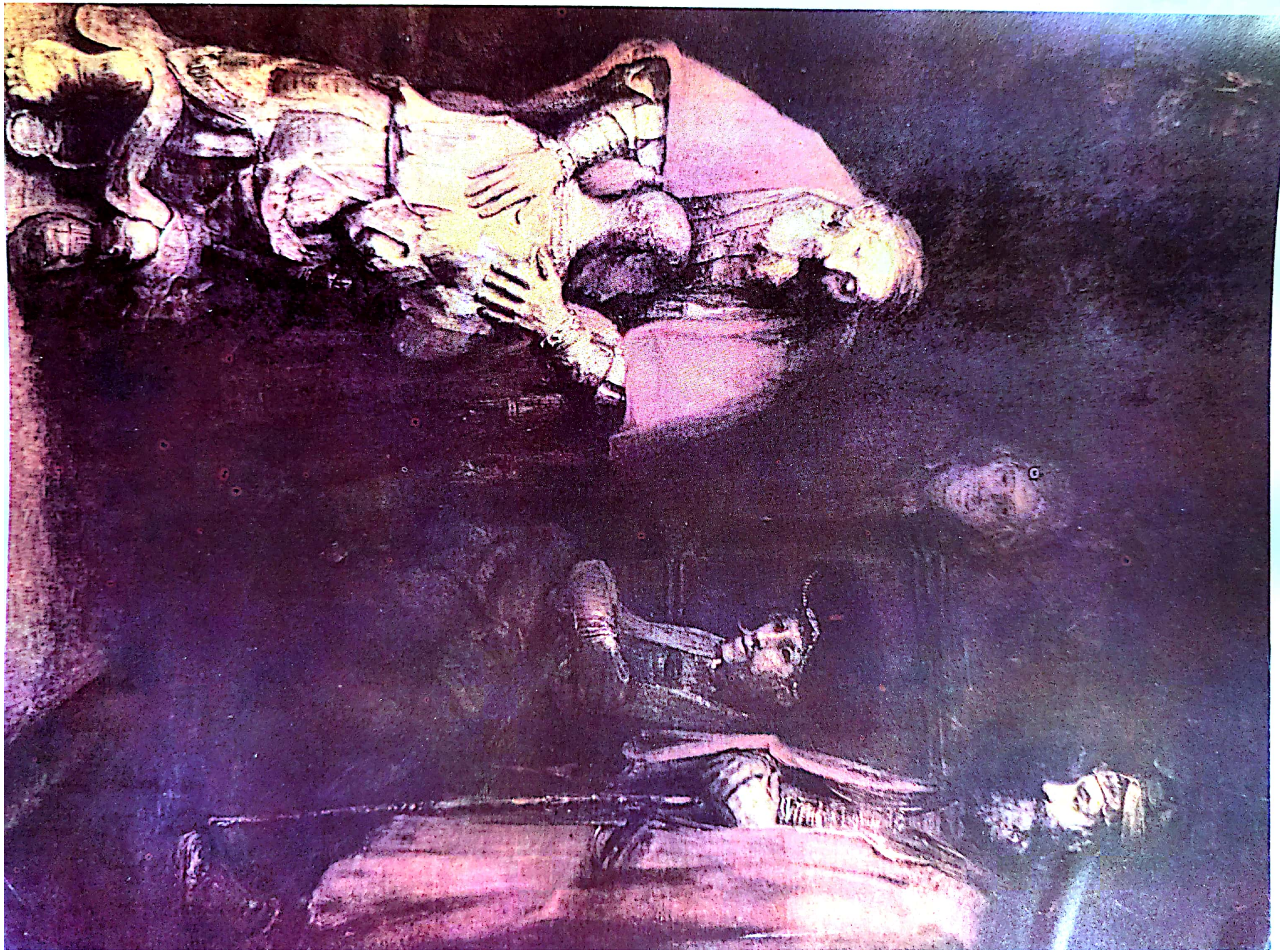
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

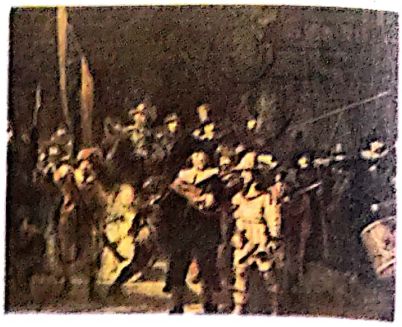
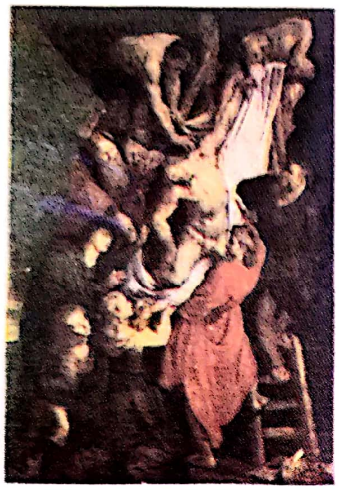
Scanned with OKEN Scanner

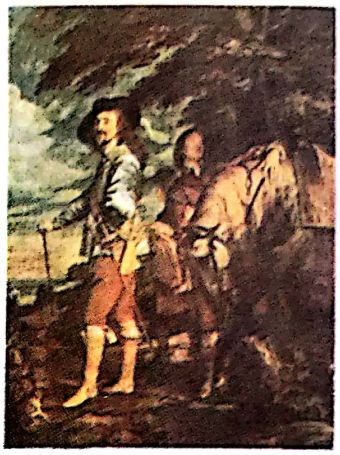
Scanned with OKEN Scanner

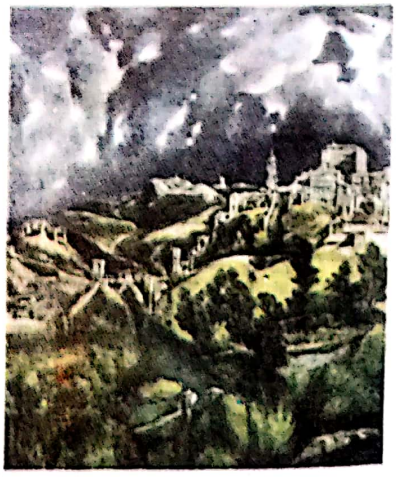


Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

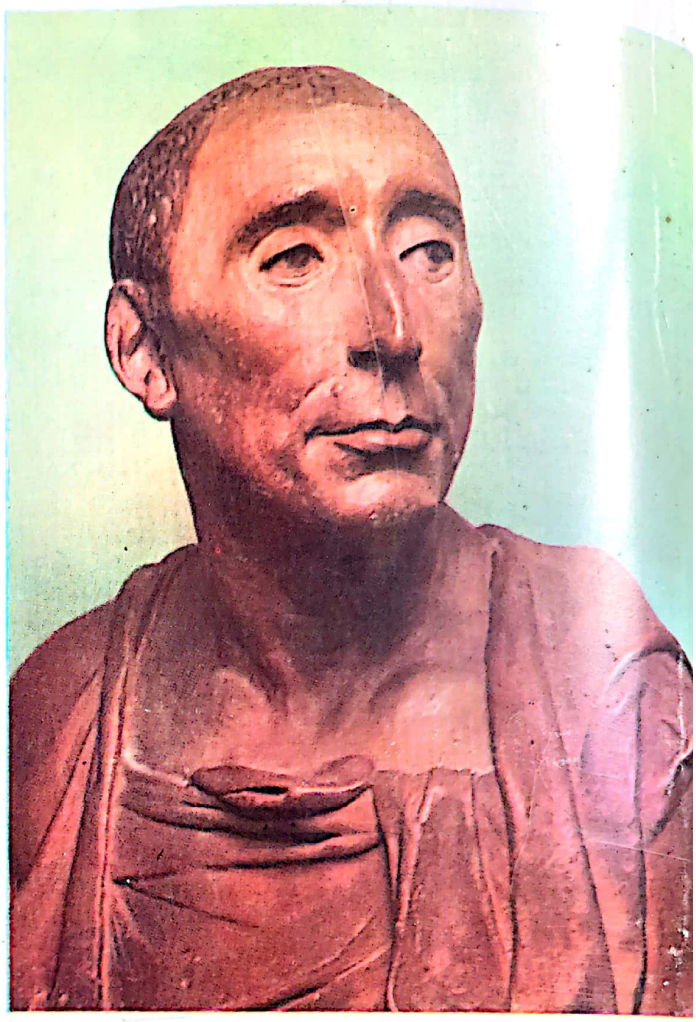







Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



EDITURA DIDACTICĂ ŞI PEDAGOGICĂ, R.A.
BUCUREŞTI

ISBN 973-30-3792-3 Lei 18 000

Scanned with OKEN Scanner